

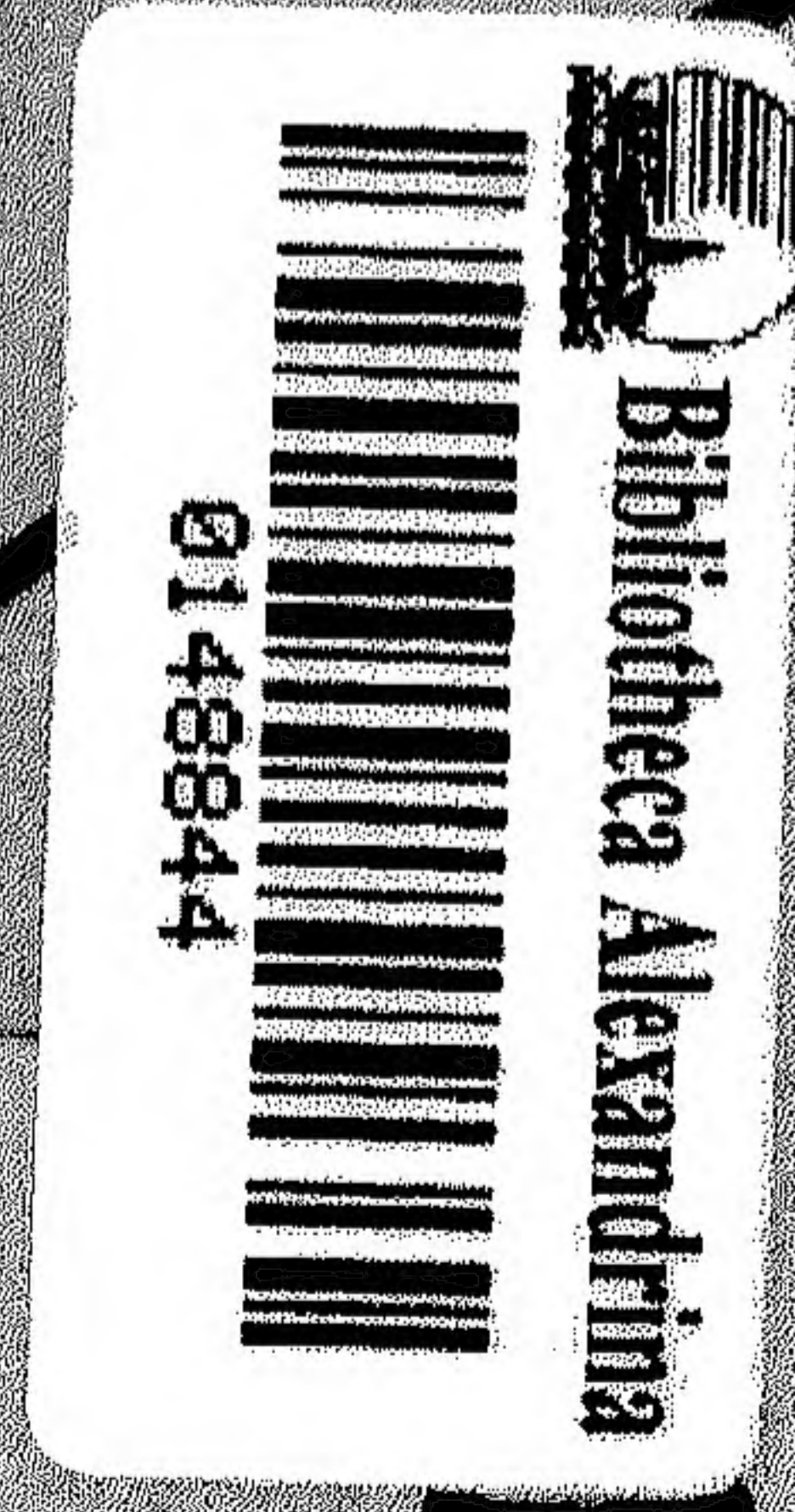
# الرمزية

تأليف

تشارلز تشادويك

ترجمة

نسيم إبراهيم يوسف







# الزمنية

تأليف  
تشارلز تشادويك

ترجمة  
نسيم إبراهيم يوسف



General Organization of the Alexandria Library  
Schachet's Library



مركز القاهرة العامة للكتاب

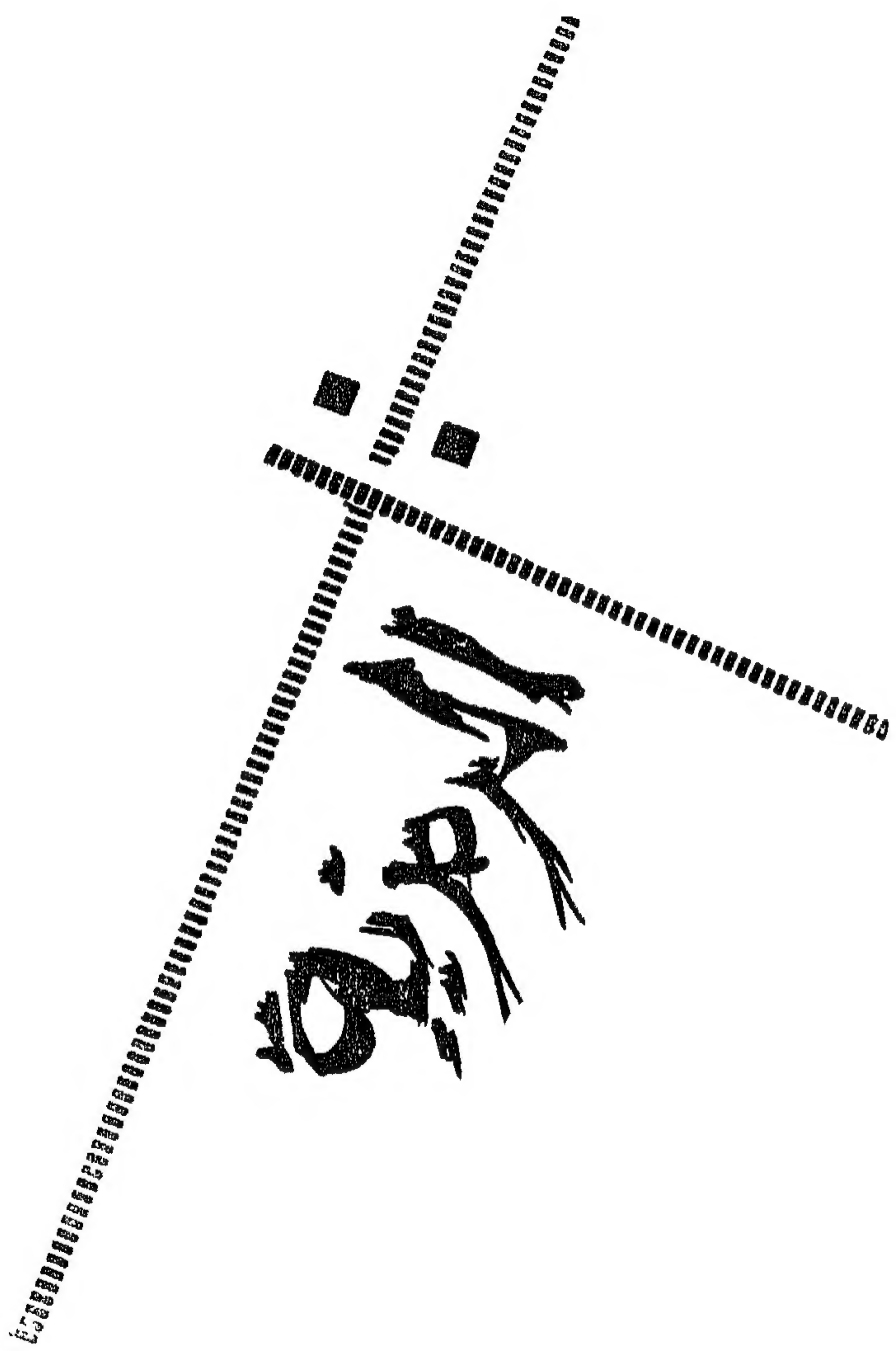
١٩٩٢

تصميم الغلاف

الاخراج الفنى

مسيرة المصرفى

البيز جورجى







## مقدمة محرر النشر

هذا الكتاب هو واحد في سلسلة دراسات قصيرة. تناقش كل منها عنصرا أساسيا ، أو مجموعة من اثنين أو ثلاثة من هذه العناصر ، في مفرداتنا النقدية . والهدف من السلسلة يختلف عن الهدف الذي تقوم به التعريفات النموذجية المثبتة لتعريف المصطلحات النقدية . وكثير من المصطلحات المذكورة عرفت تعريفات دقيقة من أجل حاجة الطلبة والدارسين اليها ، لكن هذه المصطلحات لن تكون موضوعات للدراسة في هذه السلسلة التي نحن بصددتها فهناك مصطلحات لا يمكن أن تصبح مستساغة أو مألوفة الاستعمال بمجرد اعطاء تعريفات مركزة لها .

يحتاج الطلبة الدارسون أن يشبوا مؤلفين مع هذه المصطلحات من خلال مناقشة تكون بسيطة ومباشرة بشرط أن تكون واقعية بشكل معقول لتلك المصطلحات .  
 أن هدف هذه السلسلة التي بين أيدينا الآن هو هذه المناقشة .

بعض المصطلحات قيد البحث هنا تشير الى حركات أدبية مثل ( الرومانسية والجمالية .. وغيرها ) ، مصطلحات أخرى تشير الى أنواع أدبية مثل الكروميديا والملكمة .. وغيرها ، والبعض الثالث يشير الى معالم أسلوبية مثل ( السخرية الوهم .. الخ ) بسبب هذا التنوع في الموضوعات لم يسع احد الى فرض صيغة محددة ثابتة أو موحدة على أى من هذه الدراسات ، لكن كل مؤلف قد حاول أن يقدم اقتباسات تمثل لما يقول تمثيلاً كاملاً بقدر الامكان ، وأن يشير الى مرجع ( مصدر يرجح إليه ) كلما دعت الضرورة - وربما كان المرجع في أكثر من أدب بلد واحد .

وأخيراً حاول كل مؤلف أن يصيغ كتابه بشكل يتقود القارئ الى قائمة نقدية صغيرة يودع فيها المؤلف مقترحاته لقراءات أكثر حوال الموضوع .

جون دى . جامب  
 جامعة مانستر



## تشارلز تشادويك

www.egyptianlib.com

تشارلز تشادويك كاتب وأستاذ ومحاضر وناقد انجليزي لا نعرف كثيرا عن حياته والمتاح عنه في عمله الأدبي والنقدي قليل حتى على مستوى دوائر المعارف البريطانية وقواميس التعريف الحديثة ، وأيضا لم ينشر عنه في سلسلة هذه الكتب ( المصطلح النقدي ) شيئا - حيث جرت عادة المشرفين على السلسلة على عدم كتابة شيء عن المؤلف ، ولعل ذلك لأن هذه دراسات صادرة عن الجامعة ومنسوبة اليها • وكل ما نستطيع أن نقرله عن تشادويك من خلال هذا الكتاب ومن مقالات وكتب أخرى تدور حول الرمزية انه مهتم بهذا النوع من الكتابة وهو قادر على استيعاب مفاهيمها وتناولها بالبحث والعرض



رغم صعوبة ذلك ، وهناك مثلين آخرين حول كتاباته  
وهما كتاب يسمى « دراسة عن رامبو » هي عبارة عن  
عشرة مقالات تتعرض لجوانب متعددة من حياة رامبو  
وعمله الفني ، وكتاب آخر هو دراسة مشابهاة عن  
مالارميه يسمى « مالارميه فكره داخل شعره » وهي  
دراسة قصيرة تهدف الى تتبع تطور فكر مالارميه من  
شعره . وكتابات هذا الناقد مع رصانتها الا انها تميل  
الى الجملة الطويلة التي تنتابها تداخلات عديدة وتحتاج  
الى تأن في استيعابها ، ولعل هذا لطبيعة الموضوع الذي  
يركز عليه ويهتم به ، وهو الرمزية . ومع كم ذلك  
نلمس عمقا في عرض أفكاره ، ونلمس دقة ومثابرة  
في تعاليله للعمل ، ومن هنا تكون أعماله ذات نفع  
للدارس والقارئ .

ن . أ . ي .



## مقدمة

هذه سلسلة من الكتب تصدرها جامعة مانشستر  
يانجلترا ، وتقدم في كل كتاب منها دراسة حول أحد  
المصطلحات النقدية ، وهي مصطلحات تشير الى  
مدارس نقدية ظهرت ، أو مفاهيم معينة انتشرت ، أو  
اسم جنس أدبي ، أو ملمح من الملامح أو خاصية من  
خصائص الكتابة الأدبية والفنية .

وكل كتاب في هذه السلسلة يتعرض لمصطلح من  
هذه المصطلحات - مثل : الواقعية ، والرمزية ،  
والميلودراما ، والكوميديا والفارص ، وغيرها مما نسمع  
به ونقرأ عنه أو نقرأ فيه - والكتاب لا يتعرض  
للمصطلح بشرحه شرحا مباشرا ، بل بإيراد أكبر قدر  
ممكن مما كتب حول هذا المصطلح ، وما كتب فيه عند



الكثيرين من الكتاب والنقاد ، حتى يصل المؤلف من خلال ذلك الى المفهوم الذي ارتبط بهذا المصطلح على مر التاريخ الأدبي ، وهو ايضا يصحح ما شابه وعلق به من مفاهيم خاطئة بسبب الجهل أو سوء الفهم أو عدم تعمق الأمور ، وبهذا نصل الى أكبر قدر متاح ومصحيح من المعرفة حول هذا المصطلح الذي كثيرا ما نسميه اسما غامضا ، وربما لو سألنا عما ينشئ بدقة لخصارت الاجابة على أسئلتنا .

والمصطلح الذي يتحدث عنه هذا الكتاب ، الذي نقدمه هنا ، هو من هذه المصطلحات التي كثيرا ما سمعنا بها ، وقليل ما نستطيع ادراك مفهومها الادراك الزام والصحيح ، فمن منا يستطيع بالضبط والدقة ان يشرح الرمزية ؟ وهي التي شاع ذكر اسمها ، وكثير استعملها ، وسميت به أعمال فنية وفسرت في ضوءه أعمال أخرى ، أو لنقل أجزاء منها ، وربما حدث كل هذا دون ادراك دقيق لمدلولات هذا المصطلح ، وكيفية استخدامه فنيًا ما يقع الخلط بين الرمز والدلالة ، فحين يعتبر البعض أن شيئًا ما كطير مثلاً هو رمز لشخصية ما في العمل الفني ، كالربط بين النورس وأحد الشخصيات في مسرحيات تشيكوف ( طائر البحر ) ، أو ربط طائر الكروان في قصة الدكتور طه حسين ( دعاء الكروان ) بشخصية أو بحادثة الى غير ذلك - ليس هذا بالرمز بل هو ما قد نسميه دلالة أو مقابلة لأننا نقابل شخصاً



يشيء أو حدث ، ونفسره في ضوءه . أما الرمز كما سنفهم فيما بعد فهو أوسع نطاقاً وأشمل وأعنى من ذلك ، كذلك هناك من يخلط بين الرمزية والتعبيرية أو العناصر العبثية أو الرومانسية في الأعمال المنسوبة إلى هذه المدارس .

وانه لحق أننا نجد ما قد يقترب من الرموز في كثير من الأعمال التي وضعت تحت مدارس عديدة إلا أن هذا ليس رمزا خالصا ، ويحتاج الأمر إلى وعي ومعرفة شاملة ودقيقة عند تلك المقارنات ، فالرمز يظل أوسع من ذلك في كونه ما يكتنف العمل الفني ككل وينفصل أعضائه ومسامه ، ويجعله ما هو من معادل لمشاعر وعواطف الكاتب أو الشاعر ، وهو يعيد خلق هذه المشاعر في ذهن القارئ كأشياء تشير إلى الواقع ، ولكنها ليست الواقع على الإطلاق . وقد يكون للرمز مدخل آخر من حيث أنه استخدام صور ( قد تكون ملموسة ) ليس كرموز ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر ، وإنما كرموز لعالم شاسع ومثالي يتوق إليه الشاعر وهو عالم يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيهاً غير متكافئ ، ومن هنا يكون الخطأ في محاولة مقابلة الرموز بعناصر العالم الواقعي .



فالشاعر يهدف نحو عالم مثالي يعتقد هرا بوجوده  
فيما وراء الحقيقة او الواقع •

وهذه أفكار قد تقترب من الفكر الافلاطوني او  
الفكر المسيحي في القرون الوسطى ، او ما الى ذلك ،  
ولكن يظل الفضل للرمزيين في بلورة مفهوم معين  
واستخدامه في أعمالهم مما نسبهم للرمزية ونسب  
الرمزية اليهم • فهم الدين جعلوا الوصول الى العالم  
المثالي المرغوب فيه ليس عن طريق الأسرار الدينية ولكن  
عن طريق الشعر • ومع ذلك فهو لاء ليسو كالرومانسيين  
الذين يهربون من الواقع الى الطبيعة او الى اخيله  
مريضة او تهويمات - قد تصدر احبانا عن خيال  
مريض • وانما يخلق الرمزي بفته عوالم متكاملة لها  
سحرها وروعتهها ولها أيضا صداها في نفس القارئ  
وفي واقعه - دون ان تكون هي هذا الواقع - كما سبقت  
الإشارة • وانما القصيدة قد تكون حافظا للقارئ على  
أن يرغب في الانطلاق من هذا العالم ومن الشاعر التي  
تحاصره فيه الى الفردوس الموعود الذي تكشف أمامه ،  
بهذا يكون الشاعر نبيا أو قديسا أو ملهما ( وبالفعل  
يسميه رامبو - أحد فرسان الرمزية وشعرائها - يسمى  
الشاعر الملهم ) بمعنى أنه مزود بقوة تجعله يرى  
ما وراء الأشياء في عالم الواقع ، ويذهب الى الجوهر  
المختبئ في العالم المثالي ، وهو الذي يقود قارئه في  
هذا الاتجاه ، ويضع أمامه سلسلة من الرموز غير



المشروحة والتي فى النهاية هى عناصر ومكونات العالم المنشود ، أو هى أيضا الجسم الفنى المعادل لمشاعره أو ما سماه ت - س اليوت ( المعادل الموضوعى ) \*

والكتاب الذى نقدمه هنا ، عن الرمزية ، مع أنه يركز على مجموعة الشعراء الفرنسيين الذين ظهروا فى نهاية القرن التاسع عشر ، وأطلق عليهم هذا الاسم - الشعراء الرمزيون - وهم بالتحديد هنا : بودلير - وفيرلان ، ورامبو ، ومالارميه ، وفاليرى ، والتسمية هى من خلال ( جون موريز ) الذى ارح للحركة وتتبع فرسانها وحل نتائجهم حتى توصل الى ان اطلق اعلاته عنها فى مقال له بجريدة الفيجارو فى ١٨ سبتمبر ١٨٨٦ . من خلال هذا الناقد المؤرخ يقدم لنا الكتاب الحركة وشعراءها على أنها لون جديد من الفن كان ينتظره الناس وقد أصبح ضروريا وحتميا ، ويعرف الحركة بأنها ضد اعطاء معلومات وضد الخطابية وضد العاطفية الزائفة والوصف الموضوعى ، وبدلا من هذا كله فان هدف الحركة هو محاولة اعطاء شكل خارجى للأفكار - أى اعطاء الفكرة والعاطفة غطاء خارجيا من الشكل .

ويعتبر بودلير سابقا ومبشرا بهذه الحركة ويركز على ديوانه ( أزهار الشر ) ويجول فى عوالمه التى خلقها من خلال رحلاته لأفريقيا وهولندا وغيرها حيث تحولت



الصور التي تجمعت في متخيلته من هذه الرحلات الى  
عالم خياليه متاليه نجدها في قصائده ، اما ما لارميه  
فهو الذي اضاف على المفهوم الرمزي مسحة الاسرار ،  
وهو الذي يزعم انه في شعره لم يخلق آيه زهرة  
حقيقية ، ولذنها الزهرة التي نجدها بين آية زهور في  
هذا العالم الدوني ، وهي أيضا الزهرة بمعناها  
الجوهري ، وهو الذي يقول « الهدف الأساسي للشعر  
هو ان يخلق الجوسر الخالص الذي لا تشوبه شائبة من  
أصداء الحقيقة المحددة الملموسة التي تحيط بنا » .

اما فيرلان فهو الذي حطم قيود النظم القاسية  
وحرر الشعر من قوالبه الجامدة ، ولكنه لم يصل الى  
الشعر الحر الذي وصل اليه رامبو الذي ذهب بعيدا  
في محاولاته ليحرر الشعر من القافية والوزن وتبنى  
القصيدة المنشورة ، أما بول فاليري فهو الذي تقلب بين  
عالم الفكر والرياضيات من خلال شخصيته ( أم تيست )  
التي صنع من خلالها رموزا ، ثم عاد ليقول بضرورة  
التواصل مع عالم الخواس وهو الشيء الضروري للشاعر  
حتى تتحقق رسالته كفنان وهو الذي يعرف الشعر بأنه  
( هذه التخمات التي تمتد بين الصوت والحواس )  
وبالفعل يعتبر هذا الشاعر من أعذب الشعراء موسيقيي  
وأقربهم الى الموسيقى — ولذا فان قصائده تكاد تستحيل  
ترجمتها حيث انها مركبة من جمل موسيقية بقدر ما هي  
جمل من كلمات .



ويواصل الكاتب حديثه عن هؤلاء وانتاجهم مبيناً تأثيرهم الممتد الى اليوم فى الفنون والآداب ، ونستطيع من خلال هؤلاء الشعراء وتحليل اعمالهم ، نستطيع ان نصل الى قدر كبير من المعرفة حول الرمز من حيث هو الشيء الموحى بممان متعددة حين نربط به العمل الفنى فيثرى جوانبه ويضيف اليه ابعاداً جديدة تطلقه فى آفاق اللامحدودية ، ونجد العمل الفنى بذلك لا يشير الى الشيء اشارة مباشرة ، وانما يشير اليه بطريقة غير مباشرة ، ومن خلال وسيط ثالث هو ما قد يسمى بالرمز . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، فما زالت اللفظة بحاجة الى ان يتحدد نطاق معناها اذا أردنا ان نفيد منها .

والدراسة أيضاً تطلعننا بطريق غير مباشر على كيفية اختيار الشاعر لرموزه ومصادر الرمز الدينى منها والتراثى والأسطورى والاجتماعى والشخصى وغيرها وغيرها . دون ان تذكر الدراسة ذلك صراحة بل نحن نستشفه من تحليل القصائد ذاتها . وهذا هو نفس الموقف الذى يلتزمه النقد دائماً منذ أرسطو اذ استخرجت المبادئ والقوانين النقدية من خلال دراسة الأعمال الفنية نفسها ، بمعنى أنه ليست هناك قوانين سابقة على الخلق الفنى يضعها الفنان أمامه ويبدء على قواعدها ، وانما سبقت موهبة المبدع فأنتجت فنا يراه هو كذلك دون تحليل . وجاء من درس ذلك الفن وحلله



فإذا به يضع يده على مجموعة من الابداعات الجديدة والمختلفة عما يتداول في عصرها ، وقد وضعت في نسق معين يتتبعه الناقد حتى يصل الى قانونه الابداعي الذي يجعل الناس تعيد قراءة الأعمال في ضوءه ، ثم يصلون الى استكشاف ما أورده الناقد في أعمال سابقة أو لاحقة . فالنقد وان كان مشغلا يضيء للمبدعين الجدد الطريق الا أنه قد سبق صاحبه فحمله لبحث به جوانب ما أبدعه عباقرة انطلقوا في سماء الحياة يضيئونها بابداعهم ، وهذا هو موقف أرسطو وكل من جاء بعده من النقاد على مر العصور حتى يومنا هذا .

فأرسطو لم ينظر لأسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس وغيرهم من كتا ب الدراما اليونانية ، بل هو ( أرسطو ) الذي استخلص قواعد عن الدراما والتي ضمها في كتابه « فن الشعر » . والذي أصبح فيما بعد حجة ومرجعا ، واختلف واتفق حوله الكثيرون ، وكتب عنه ما هو أكبر من حجمه عشرات المرات ، حتى أنه في وقت ما كان دستورا ملزما لمن يحاول كتابة الدراما - عليه أن ينسج على منوال ما جاء به من تعريف للتراجيديا والكوميديا ، والواقع أن أرسطو ليس مقننا ، بل مستخلصا توصل الى جوهر النسق الذي صيغت به المسرحيات اليونانية الأولى . وحين خرج ت - س . اليوت بنظريته في « المعادل الموضوعي » لم



من الرموز غير المشروحة • سلسلة الرموز هنا توضع في نسق معين يجعلها تخلق تصورا لجسم موضوعي او عالم خارجي يكون هو المقابل لعواطف وافكار الكاتب - الرمز اذا هو المادة التي تتخلل نسيج العمل الفني وتجعل منه ماهيته ، وليس هو حلية يجمال بها العمل او يعمق او يعطى أبعادا ، بل المادة نفسها التي بدونها يصبح العمل الفني هيكلا خربا لا يوصل الى شيء ولا يبقى له من أثر •

أما الرمزية المتجاوزة فهي التي تستخدم فيها الصور التي يخلقها الشاعر ، ليس كرموز لأفكار ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر ، وانما كرموز ترسم صورة لعالم شاسع ومثالي يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيها غير متكافئ ، هو عالم مثالي يوجد فيما وراء الحقيقة ويشتاق الشاعر اليه ويوجد نفسه هناك • والرموز المستخدمة في نسق معين هي المادة التي منها يرسم هذا العالم وتظهر صورته متألئة على البعد شيئا فشيئا أمام ناظري الشاعر ، وعلى القارئ أن يرى الصورة على البعد ويقترب اليها شيئا فشيئا أيضا ، ويستشعرها حتى يعيش شاعره تماما ويعيش معه في هذا العالم الذي خلقه الشاعر •

بمعنى آخر يمكن أن يقال عن الرمزية انها محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولا الى عالم من الأفكار ،







سواء كانت أفكارا تعتمل داخل الشعاع ( بما فيها عواطفه ) أو أفكارا بالمعنى الأفلاطونى بما تشتمل عليه من عالم مثالى يتوق اليه الانسان ويحققه له الفنان بفنه .

ومن هنا استطاعت الرمزية أن توسع وتعمق من أبعاد ومفاهيم الفن ، فهي الفن الذى ترك الواقع كسطح بسيط واضح للسطحيين وتعامل مع ما وراء السواقع كعمق ننفذ اليه فتتكشف لنا عوالم ورؤى تذهل الانسان وتهز كل مفاهيمه وأفكاره ، فانت مع الرمزية هناك فى عمق الانسان فى عمق أفكاره وعواطفه وأقداره ومصائره ، وأنت فى عمق العالم قد تجد صورا مذهلة لجحيم يضدمك أو لفراديس تسعدك وتطير بك فى دنيا من المثاليات والجمال . الرمزية اذا وسعت من مداركنا وأغنت عواطفنا وجعلتنا نتجاوز بنظرتنا السطح الى العمق ، فقد ينكشف سطح الحب عن الكراهية فى العمق ، وقد تنكشف السعادة على السطح عن تعاسة قاتلة فى العمق ، كذلك عمق الواقع قد يكشف تناقضا مع سطحه . ونحن حين استخدمنا هذه الأفكار النقدية الرمزية عرفنا كيف نحلل مأساة مثل « أوديب ملكا » . وأدركنا أبعادها وكيف نجح العبقرى اليونانى القديم فى نسج عمل خالد من خلال استخدام المفارقة القائمة بين السطح والعمق بين الواقع الظاهر والقدر المختبئ فى العمق ، بين السعادة الظاهرة والتعاسة التى يخبئها



القدر ، بين الحب الذى أعماقه الكراهية ، والكراهية  
التي أعماقها الحب ، بين البطولة والشهامة على السطح  
وبين الحقارة والطيش والحماسة فى العمق

كل هذا ينكشف لنا حين نستخدم معايير الرمزيين  
فى النظر الى الفن \* وقل نفس الشيء عن اعمال كاتب  
عظيم مثل تشيكوف الذى يقدم لنا سطحا فنيا أملس  
ناعما يبدو للسطحيين ثرثرة عادية بينما تحت هذا  
السطح مآسى خبيثة وقصص وعواطف انسانية وتشوق  
وانكسار ورغبة نحو الأمثل وتشابك وتصارع مع  
الواقع الكالج الذى يرفضه الكاتب ولا يجده الا شباكا  
تسقط الانسان وهو منطلق نحو المثاليات والجمال  
بهذه المفاهيم الجديدة تبرز أهمية الرمزية وما قدمته  
من خدمة للفن والنقد \* وقد ينطبق القياس على  
الكثيرين من بينهم شكسبير والكثير من المحدثين والأقدمين  
من كتاب وفنانين نراهم فى ضوء جديد هو ضوء  
الرمزية وان كانوا لا ينتمون كلية الى المدرسة الرمزية  
حسب ما نراه فى هذا الكتاب هنا - بهذا يكون الكاتب  
هنا قد قدم لنا مفهوما رمزيا ذا شقين ، يرى ان الحقيقة  
والواقع ليسا الا واجهة تخفى وراءها اما عالما من  
الأفكار والعواطف داخل الشاعر ، أو عالما مثاليا يتوق  
هو اليه \* والرموز بأنواعها \* هى وسائل الشاعر أو  
الكاتب لتحقيق أى من العالمين \*

ومع ذلك يظل الأمر بحاجة الى المزيد من التوضيح

حيث ان الفن المكتوب بلغة ذات كلمات لها دلالة كثيرا ما يندفع في هذا الصدد ، اذ نجد القارئ المتذوق يحاول البحث عن المعاني من وراء الكلمات ، ونجد الكاتب او الشاعر يحاول جاهدا أن يتخلص من هذا القيد المكبل وهو المعنى ، ومن هنا نجد الكاتب الرمزي في محاولته لاخترق سطح الحقيقة ، وصولا الى ما وراءها ، يستخدم فيضا متراكما من الصور ، والوانا من التجسيم لاعطاء بعد ثالث للصورة حتى ينجح في أن يطفو فوق سطح الكلمات وقيودها التي قد تفرقه في العادية والتفاهة . ونجد كذلك لدى الرمزيين محاولة للتأكيد على الخاصية الموسيقية للشعر ، وهو ما يعبر عنه « فاليري » أحد الرمزيين المذكورين في هذا البحث ، بأنه الشيء الذي يقع بين الصوت والحس . وكجزء من محاولة الوصول الى هذا الهدف المنشود نجد الرمزيين حاولوا استبعاد قوالب الوزن والقافية حتى تكون لديهم المرونة الكافية . وفي هذا الصدد نجد محاولات الرمزيين لاعطاء أهمية لصوت الكلمات وجرسها بل وشكلها في محاولة للاقتراب من الموسيقى في ايمائها والبعد عن اللغة في دلالاتها ومعانيها ، ولذا نجد الرمزيين يفضلون المعادلة بين الشعر والموسيقى على مقارنة الشعر بالنحت أو الرسم ( وهو ما شاع في القرن التاسع عشر ، رغم ذلك استفاد الفن التشكيلي من الرمزية كثيرا فيما بعد ) وهذا التطلع من الرمزيين نحو



الموسيقية هو ما عبر عنه أحد نقادهم وهو الذي يقول  
«إن كل الفن يتطلع للوصول الى حالة من الموسيقية» .

وهذا الاعتقاد كما يقول الكاتب هنا سببه ان  
الموسيقى لها الخاصية الایمائية التي يتطلع اليها  
الرمزيون ، وهي لا ترتبط بعنصر التحديد في المعنى  
الذي توحى به كلمات اللغة «الموسيقى قبل كل شيء» .  
هذا ما دعى اليه فيرلان بكل شدة في كتابه «فن الشعر»  
سنة ١٨٧٤ - وهو ينهى هذا الكتاب برفض قاطع لذل  
شء لا يمتلك هذه الخاصية الموسيقية الغامضة الموحية ،  
ويصف هذا النوع البعيد عن الموسيقى بأنه (مجرد أدب) .  
ويعبر رامبو عن نفس الزأى حين يرفض الشعر  
الفرنسى كله ويعتبره « نثرا مقفى » ويتضح جليا  
قصد الرمزيين حين يعبر فاليرى عن نفس الفكرة حيث  
يعرف الرمزية بأنها ( رغبة يبدىها الشعراء في أن  
يستردوا من الموسيقى ما يخصم ) وهو نفس الرأى الذى  
عبر عنه مالارميه حين وصف الموسيقى قار فاجنر بأنه  
( يختلس خاصية الشاعر ) .

وعلىنا فى هذا الصدد أن نتذكر ألوانا أخرى من  
فنون الكتابة كالقصة والمسرحية وغيرها ، وهي التي  
يصعب اقترابها من الموسيقى كثيرا عما هو حال الشعر ،  
فهى فنون تقوم فى جوهرها على الحكاية ، والمعانى  
الكلمات ومدلولاتها هنا دور أكبر بكثير مما لها فى

الشعر فالكلمة فى الشعر قد تستخدم لموسيقيتها فقط أو لظلالها الموحية كجزء من مكونات الرمز ، أما فى القصة والمسرحية فالمعنى والمدلول هو الذى يلعب الدور الأول . وقد سبب هذا صراعا مريرا لفناني الرواية والمسرحية وهم فى طريق محاولاتهم لخلق فن رمزى فى ألوانهم ، فهم ولا شك قد تشابكوا مع قيود الكلمة والجملة والمعنى وهم يحاولون نسج النسق الذى يصنع الرمز وفى نفس الوقت يقيم البناء الفنى الذى يستطيع أن ينقل احساس الكاتب الى قارئه ، وأيضا يصنع وحده عضوية بين الشكل والمضمون فى عمل له قيمته .

وبالرغم من كل هذه الصعوبات فاننا نجد بين كتاب القصة والمسرحية من انتشرت بينهم أفكار المدرسة الرمزية ، مثل الكاتب الانجليزى و . ب . يتس الذى كان شغوفا بالأسرار وبالعالم الأساطير ، ووجد فى الرمزية ضالته بالرغم من أنه استخدم الرمز فأبدع نسقا من التعبير ، ربما كان غير مفهوم ، وليس غامضا فقط . لذلك فان ت . س اليوت هو الذى استطاع برموزه أن يصور العالم كله كارض خراب ، وقيل عنه انه استطاع رفع الصورة الى أكبر قدر ومستوى من الحدة يجعلها أكثر كثيرا من نفسها ، وقد نجح فى استخدام كلا النوعين من الرموز الانسانية والمتجاوزة ، بل انه صنع شيئا من التنظير من خلال الرمزيين كما سبقت الإشارة . وهناك أيضا موريس ماتيرلينك وبول كلوديل وليزيل



آدم • وهم الذين قيل عنهم انهم يخلقون في مسرحياتهم  
نوعا من الأسرار باستخدام لغة شعرية وجو غير  
واقعي • وإما في الرواية فاننا نجد روائيا خبيرا  
مثل مارسيل بروست قد حاول في رواياته اختراق  
الواقع الى ما وراء بحثا عن عالم مثالي • ولعل روايته  
« البحث عن زمن مفقود » حتى باسمها فقط هي دليل  
واضح على ما نقول هنا وعلى نوع الرمزية المستخدمة  
لديه ، وهو الرمزية المتجاوزة • وهناك أيضا أندريه  
بريتون « الذى فى صراعه مع وسائله الفنية توصل الى  
رأى فى الرمزية بأنها صراع بين العبقريّة المندفعة ذات  
الأفكار المتدفقة بدون ضابط وبين قوة سيطرة العقل  
على الإلهام • ويرافق بريتون فى نفس الطريق  
« ليرمونت » وان كان أكثر ميلا الى طريقة رامبو فى  
تدفق الأفكار دون ضابط •

أما الأدب العربى فلعله لم يتبلور فيه ، فى مراحله  
الأولى ، ما يسمى بالمدرسة الرمزية الى جانب ألوان  
الأدب والفن التى لم يعرفها العرب أصلا والتى هى  
مجالات حيوية للرمز والرمزية • فالعرب مثلا لم  
يعرفوا المسرح ولا القصة القصيرة أو الرواية الطويلة  
ولعل الشعر هو المجال الوحيد الذى نستطيع أن نتحدث  
عنه بهذا الخصوص وهنا نقول ان الشاعر البدوى  
الجاهلى رجل غليظ المشاعر سهل الحياة — بسيط الفكر ،  
ولذا كان شعره هو شعر الليل والبيداء والفرس والجمل ،

وأغراض شعره كانت الفخر والرثاء والهجاء والوصف  
والمدح والغزل، لم يكن هؤلاء بحاجة آنذاك الى استخدام  
الرمز - فأين نتلمس رموزا عند قائل :

مكر مكر مقبل مدير معا  
كجلمود صخر حطه السيل من عل

أو من يقول :

زعم الفرزدق أن سيقتل مربعا  
انعم بطول سلامة يا مربع

وحتى من قال :

وليل كموج البحر أرخى سدوله  
على بأنواع الهموم ليبتلى

حتى هذا وان كان يستخدم التشبيهات والمحسنات  
فى لغته الا أنه لن يكون أبدا رمزيا فيما أظن .

وعند اتصال هؤلاء ببعض مراكز الحضارة بعد  
الاسلام مثل اتصالهم بالفرس والروم وفى عصور بنى  
أمية وبنى العباس ، لعله عند ذاك دخلت الى ألسانهم  
بعض الرقة وربما تسربت الى شعرهم بعض الصور



والمحسنات البديعية اذ عرفوا القصور والجداثق \*  
ولكنهم مازالوا الى الشعر الواضح والتعبير المباشر أقرب  
كثيرا ، وهم ابعد كثيرا عن الوصول الى الرمز ، ولا يمكن  
أن يدرج شعرهم تحت المدرسة الرمزية فانه وان قال  
جميل بثينه الأموى :

الا ليت ريعان الشباب جديد  
ودهر تولى يا بثين يهود

أو ان قال البيهقي العباسي :

أتاك الربيع اطلق يفتال صاحكا  
من الحسن حتى كاد أن يتكلما

فمن شجر الربيع لياسه  
عليه كما نشرت وشيا منمنما

ورق نسيم الريح حتى حسبته  
يجيء بأنفاس الأجابة نهما

ولو قال أبي بكر الصنوبري :

والسرو تحسبه العيون غوانيا  
قد شمرت عن سوقها أثوابها

هؤلاء ورفاقهم في عصرهم رغم رقة شعرهم  
والصور التي أصبحت تتخلله واللمسات الرومانسية  
التي بدأت تتسلل اليه ، الا أن هؤلاء مازالوا يعيدون  
كل البعد عن أن يكون بينهم بودلير أو رامبو أو غيرهما  
من الرمزيين .

اما ان سارت بنا قافلة الشعر فقد ترسو عند  
العصور الحديثة واحتكاك المجتمعات العربية بأوروبا  
خلال القرنين التاسع عشر والعشرين وحيث انتشرت  
الثقافة الفرنسية في مصر والشام اذ استعملت اللغة  
الفرنسية وترجم كثيرا منها الى اللغة العربية وبالطبع  
عرف شعراء الرمزية الذين نتحدث عنهم وأخذ البعض  
بتقليدهم ، حتى أن نفرا من العرب والمصريين اهتم  
بشاعر مثل بودلير حيث ترجم ديوانه « أزهار الشر »  
الى العربية (ترجمة الأستاذ عبد الرحمن صدقي) كذلك  
ترجم الأستاذ محمد أمين حسونة بعض قصائد هذا  
الديوان ودرس الديوان وقلد في بعض خصائصه  
الشعرية ، ومن خلال بودلير لابد أنه تم البحث عن رفاقه  
فيرلان ورامبو والآخرين وخاصة أن التعليم العام  
والجامعي منه كان قد بدأ ينتشر ، وتعرف أقسام  
اللغات في الجامعات الآداب الأوروبية ومدارسها وقدمت  
البحوث حولها .

عند ذلك نستطيع أن نقول انه بدأ يظهر لدينا



مدارس شبيهة بالمدارس الغربية مثل المدرسة الرومانسية التي كان من أبطالها شعراء مثل ابراهيم ناجي وعلى محمود طه وميخائيل نعيمة وبشارة الخوري ومطران خليل مطران وايليا أبو ماضي وغيرهم . هؤلاء يمكن ان نتلمس فعل الرموز في بعض أشعارهم ، ومع ذلك لا نستطيع ان نقطع بانهم كونوا مدرسة يمكن ان تسمى بالمدرسة الرمزية كتلك التي ظهرت في فرنسا في القرن التاسع عشر ، وانما هم كونوا ما يمكن ان نسميه بالمدرسة الرومانسية . ولعل مدرسة أبولو شاهد من شواهد هذا القول . ولا أظن ان أحدا من أبطالها قد ادعى بأنه شاعر رمزي ، رغم أنهم استخدموا بعض الرموز ، أو ربما كانت دلالات !

أما عن الشعراء المعاصرين في الشعر العربي أصحاب المدرسة الحديثة والشعر المرسل أو الحر ، وهم المقلدين للشعر الغربي في الاشكال والمضامين ، فهي مدرسة بالطبع سارت على درب من قلدت . ونقلت اليها مدارس غربية بينها وأهمها في هذا الصدد المدرسة الرمزية ، ولعلنا لو قرأنا أشعار أبطال هذه المدرسة من أمثال صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ، وفدوى طوقان وأمل دنقل والبياتي وكل مدرسة المقاومة في الأرض المحتلة ( سميح القاسم ومحمود درويش وغيرهم هؤلاء وغيرهم كثيرين سنجد الرموز تشكل جزءا كبيرا من نسيج أعمالهم كاستخدامهم للمسيح والصليب والعماد كرموز لها اشعاراتها على ما قصدوا

اليه من معاناة على المستوى الشخصي والسياسي والإنساني ولعل الشيطان أيضا وما يتعلق به في المقابل كان أحد الرموز المستخدمة لدى هؤلاء ( وهو مبكرا كان قد استخدم عند العقاد في قصيدته « ترجمة شيطان » ) وهو عند أمل دنقل رئيس متوج لهذا العالم ورمز يلقي بظلاله على الكثير من معاناة الشاعر ومعاناة وطنه وليس بغير معنى أن يعرف الشيطان في الانجيل باسم ( رئيس هذا العالم ) أيضا استخدمت رموزا جلبت من الأساطير القديمة شرقية وغربية ومن شخصيات صوفية كالحلاج وغيره . وهكذا وجدنا شعرنا اليوم وسط المدرسة الرمزية ، ولكن بعد ظهورها في أوروبا بسنين عديدة كما سنجده في أجزاء الكتاب .

أما عن القصة والمسرحية فليس مستغربا ان نقول وكما قلنا سابقا ، ان منطقتنا الشرق أوسطية ، بما فيها العرب ، لم تعرف مثل هذه الفنون قديما ، اللهم الا المصريين القدماء الذين عرفوا المسرح ، والأعجب من ذلك انهم يمكن أن يصنفوا ضمن المدرسة الرمزية في المسرح ، اذ أن مسرحهم هو مسرح الأسرار والرموز الكاملة ، وهي وان كانت الرموز الدينية ( حتى ان البعض يعتبره دينيا وليس مسرح ، والبعض الآخر يتفاضل ويعتبره مسرحا دينيا انتعش مع الدين ومات معه ) الا انه كان مسرحا رمزيا حيث كان الدين لدى



المصريين القدماء هو الحياة والحياة هي الدين ، وانى  
أزيد فأقول ( وهذا رأى شخصى لا أستطيع الاسترسال  
فى تفصيله هنا فليس هذا موضوع الكتاب ) أقول انه  
كان يمكن أن يتطور عن المسرح المصرى القديم مسرحا  
متكاملا رمزيا رائعا ذا خصوصية برموزه وشخصه  
وهو موضوعاته ، ولكن هذا المسرح وئد بسبب ما أتى على  
مصر من استعمار عسكري وثقافى على مر التاريخ .

وبعد ذلك تكون الرواية والقصة القصيرة والمسرح  
لم تعرف فى الآداب والفنون العربية والمصرية الا بعد  
الاحتكاك بأوروبا وبالأكثر مع انتشار التعليم فى  
المنطقة ( خاصة فى مصر والشام ) بدءا من النصف  
الثانى من القرن التاسع عشر وحتى الآن . وبتطويع  
هذه الفنون لظروفنا ومفردات حياتنا نجد أن معطيات  
هذه الحياة فى أغلبها لم تتجاوز المدرسة الواقعية الا الى  
المدرسة الرومانسية ، كما حدث فى الأدب القصصى  
اللبثانى وبعض القصص والروايات المصرية فى منتصف  
القرن العشرين . خلاف ذلك لا أعتقد انه ظهر ، وقد  
تجاوز وأقول انه لن يظهر عندنا أمثال كافكا أو جيمس  
جويس أو مارسيل بروست ولا أيضا ميترايك أو بيتس .  
ذلك لا لشيء الا لأن مفردات حياتنا وأسلوبها القدرى  
( بمعنى المستسلم لقدر أكبر منه دون مقاومة - على  
عكس الاغريقى الذى كان يصارع قدره ويتصارع مع

الآلهة ) كذلك نوع ومستوى التعليم - كل هذا لا يعطى أكثر من الواقعية أو الرومانسية ، اللهم الا اذا تلمسنا بعض جوانب الرمزية والرموز لدى يوسف ادريس وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وربما جمال الفيطاني ومجيد طوبيا وبعض كتاب القصة والمسرحية المحدثين فى سوريا وفلسطين وتونس ويجب أن نخوض فى ذلك بحساسية اذ أن البعض يلجأ الى الغموض ظنا أنه قاص رمزى \* والأمر يختلف !

مرجع ذلك كما أشرت ان فن القصص أو التمسرح مرتبط الى حد بعيد بالحياة اليومية للمواطن - ربطا بين الانسان والمكان لذا لا بد أن يكون بهما جانب كبير من المحلية \*

أما الشعر فهو موضوع آخر ، الشعر أقرب الى الموسيقى ، فهو يملك اللغة العالمية ومن هنا ظهر عندنا تيار الرموز فى الشعر ، ولا أكون مبالغا ان قلت انه يمكن أن تظهر عندنا مدرسة رمزية فى الشعر كما حدث فى فرنسا فى القرن التاسع عشر ، رغم أنه لم يحدث عندنا حتى الآن وقد سبق لى أن أشرت الى شعر أمل دنقل وصلاح عبد الصبور وغيرهما \*



ولعل هذا يكفي في هذا الصدد ، وهو على أية حال رأى قابل للنقاش ، أما الاستغراق في هذا البحث عن الرموز العربية لا أظنه مهمة هذا الكتاب ، ولعلها مهمة باحثينا والدارسين ليفوصوا في بحور الأدب والفن العربي فيفوز بعضهم ببعض الآلىء الرمزية ، ولعلنى أقول ان مهمتهم ستكون شاقة عند الابحار فى مياه العرب القدامى ، واما كلما اقتربوا من شواطئ الحداثة فالمهمة أقل صعوبة وربما وجد بعض الصياد ، ذلك باستثناء مصر القديمة حسب الرأى الذى سبق لى أن أبديته \*

أما لو عدنا للرمزية فاننا نجدها قد فتحت أمام الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص أبوابا جديدة للتعبير بعد أن كادت تغلق عليها المسالك ، وذلك بإيجاد آفاق واسعة للتعبير وخلق صور لم تكن تخطر على بال كاتب أو فنان ، إذ خرج التعبير عن ذاته وعن مفردات التعبير الواقعى أو الرومانسى الى آفاق غير واقعية ، أو وراء الواقع وربطه بأشياء خارج نفس الفنان \* والرمزيون هم الذين حرروا الشاعر والكاتب من القيود الجامدة للنظم أو التعبير الفنى التقليدى ، وأعطوه ألوانا جديدة ، كالشعر المرسل والكلمة المنطلقة - وربما غير المنطقية التركيب والترتيب ، وان كان لها دورها فى النسق العام للعمل الفنى \* والرمزيون أيضا أضافوا ألوانا مشرقة وصورا زاهية وأصواتا طليقة وأنغاما

عذبة تطرب لها الأذن وتهتز منها القلوب، ونشحوه روحا خلصت الإلهام من أوهام التخيل والقوافي من القيود المتوارثة ، فلم يعد الشعر عبارة عن الكلام الموزون المقفى وإنما صار تعبيرا موسيقيا رائعا وكشفا عن مواطن الجمال فى مجال الطبيعة ومعانى الوجود وألوان الحياة . لقد اخترق الرمزيون حجب الألفاظ ونفذوا الى أعماق الفلسفة الشعرية ، وابتدعوا قواعد الإيقاع الموسيقى للكلمات .

هذا وإن كان البعض قد ذهب بالرمزية مذهباً بعيداً حتى أدى ذلك الى تفريخ مدارس جديدة مثل السريالية والتعبيرية وغيرها ، وهى المدارس التى حاولت بعد ذلك سحب البساط من تحت أرجل الرمزيين كما سبق وفعلوا هم بالرومانسيين والواقعيين وغيرهم ، إلا أنه برغم كل ما ظهر من مدارس بعد ذلك فإن الرمزية لم تتوقف عن أن يتردد صداها الى اليوم ، فلا تزال نرى صورة العالم الذى يبدو واقعاً غريباً وهو مع ذلك غير واقعى ، وهى صورة تتردد فى أعمال أدبية كثيرة تكتب هذه الأيام ، وكذلك يتضح ذلك فى الطريقة التى تحاول هذه الأعمال بها أن تخلق حالة عاطفية أكثر مما تطلع برسالة فكرية . . . ونحن كذلك نلاحظ الأشكال غير التقليدية التى غالبا ما تتخذها هذه الأعمال ولا شك فى أن كل هذه الأعمال لابد أن ينظر لها على أنها مدينة الى حد بعيد للشعر الرمزي الذى كتب فى فرنسا فى نهاية القرن



التاسع عشر • ولعل الصورة أكثر وضوحا في نبوغ الشعر الحديث الذي نقرأه عندنا وعند شعراء البلدان الأخرى • وبهذا لم يعد ممكنا تجاهل الرمزية سواء كعنصر طاغ يسيطر على أعمال بأسرها أو كجزء من تفسير عمل أو أعمال حديثة ، فإن الإنسان قد احتسب أن حياته لا يمكن أن تخلو من رموز كثيرا ما لا يجد لها تفسير ، وهو يقف أمامها حائرا يحاول الايعاء بما يشعر به و ايجاد معادل له ولكنه لا يستطيع حصرها في محدودية من الأفكار والمعاني والكلمات • ولذا نجد في ذاكرة التاريخ الأدبي والفني أن أحط فترات هذا التاريخ ( وأضعفها هي الفترات التي كان الانسان فيها ممعنا في الواقعية ، ينقل عن الواقع نقلا فوتوغرافيا ويحاول أن يكون اصدق ما يكون مع هذا الواقع ، فشان هذا الفنان فاشلا اذ الواقع دائما سيكون أروع واشمل من فنه • ولو تذكرنا بهذا الصدد الفترة الرومانسية ( خاصة في المسرح ) ، وفترة الواقعية الاجتماعية التي كان اميل زولا من أبطالها لأدركنا صدق ما نقول حين نجد أن هذه الفنون لم يعد لها موضع مرموق بين مصنفات الأدب العظيم • على ذلك قد نقول انه لولا ما فعله الرمزيون فان الشعراء وكتاب المسرح والروائيين ربما كانت قد ضاقت بهم السبل لشق طرق جديدة للتعبير الفني ، وربما عندها كان التعبير الفني قد تجمد وصارنا ندور في قوالب جامدة من ألوان التعبير ونجتسج صورا مكررة ممجوجة •

وفى النهاية لا نستطيع ان نقول الا أن الرمز هو تلك الجوهرة المشعة التى لا تعرف فيها للاشعاع مصدرا أو مكانا ينبع منه ، بل هو انبعاث جميل ينبعث منها ويلقى على ما حولها. فيكسبه الجمال والتحليق ويظل هو غير محدد المعنى ، والا تحول الى دلالة فقيرة اذا نحن قابلناه بمعنى محدد. نستخلصه من العمل الفنى ، فالرمز هو الخيط الذى يجمع هذه التراكمات من الصور والأخيلة التى تصنع جسما موضوعيا أو ما يسميه « ت . س . » اليوت ، المعادل الموضوعى « الذى هو فى النهاية لا يعادله الا العمل الفنى نفسه »

وبعد فان الدراسة التى نقدمها هنا عن الرمزية هى برغم قصرها وصعوبة اللغة المستخدمة فيها ، من جمل طويلة جدا واستخدام الجمل الاعتراضية والتشابيه والألفاظ الفنية والتراكيب والتداخل بين الانجليزية والفرنسية ، وكل هذا ربما لطبيعة الموضوع نفسه والشعراء الذين يتخذ شعرهم كنماذج وأمثلة للحديث ، الا أنه بالتأني والدرس الهادئ يمكن أن نخرج من هذه الدراسة بفكرة واضحة ومبلورة عن الموضوع الذى نحن بصدده وهو الرمزية ومدرستها ونشأتها وفرسانها وتأثيرها الذى يقول عنه الكاتب انه ممتد الى اليوم ، ولا يستطيع عمل جديد ، أدبى أو فنى ، أن يفلت من تأثير الرمز واستخدامه . فلم يعد القارئ يستطيع أن يقرأ ولا الكاتب أن يكتب عملا ممعنا فى واقعياته



معددا في معناه فقيرا في أبعاده ، فقد تغير كل شيء منذ  
العشرينيات الأخيرة من القرن الماضي ومنذ اطلق  
« جين موريز » تعريفه للحركة الجديدة في ١٨ سبتمبر  
عام ١٨٨٦ بعد ان تبلورت خطوطها من خلال انتاج  
شعراء سابقين على ذلك ، كما سنرى في الصفحات  
التالية من كتاب تشارلز شادويك ( الرمزية ) .

ونحن نقدم هذا الكتاب لكتاب وقراء مصرنا الحبيبة  
راجين أن يفيد الجميع منه فتتغير نظرتنا للفن ومفاهيمه  
ونفיק من اغراقنا في ألوان وقوالب من الفن عفا عليها  
الدهر وتجاوزها العالم منذ زمن بعيد ، ولعل ذوقا  
جديدا يسرى بيننا فنعرف كيف نفوس الى العمق  
متجاوزين السطح والسطحية الى ذوق أرقى واحساس  
أعظم وفهم أدق وفكر أنضج فيما نكتب وفيما نتذوق .  
وتلك أمنية أقدمها مصحوبة بكل الحب والرغبة في فن  
أرقى في بلدنا الحبيب .

نسيم ابراهيم



الفصل الأول



نظرية الرمزية





## — الفصل الأول —

### نظرية الرمزية

كلمة الرمزية « مثل كلمة الرومانسية والكلاسيكية » قد يكون لها معنى واسع جدا فقد تستخدم لتصف أى لون من ألوان التعبير الذى يشير الى الشئ اشارة مباشرة بطريقة غير مباشرة ، ومن خلال وسيط هو بمثابة شئ ثالث ، ولكن من الواضح أن كلمة الرمزية يجب أن يتحدد نطاق معناها . . اذا أردنا أن نجعل لها أى دلالة كمصطلح نقضى .

وأول ما يجب أن نقر به فى عملية التحديد هذه هو أن الرمزية ليست مجرد استبدال شئ بشئ آخر ( كما يشبه ميلتون نبوءات الشيطان المهزوم بأوراق الخريف التى تغطى الأنهار فى فلومبروزا ) وإنما هى عملية استخدام صورة محددة للتعبير عن أفكار مجردة



وعواطف ، وعلى الرغم من هذا التعريف فان معنى  
الرمزية مازال واسعا حيث يقول ت . س . اليوت فى  
مقال عن هاملت ( الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة  
فى شكل فنى هى ايجاد معادل موضوعى - أى مجموعة  
من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الأحداث تكون فى  
النهاية هى التركيبية المعادلة لهذه العاطفة أو هى تركيبية  
هذه العاطفة على وجه الخصوص ) .

ومن قبل اليوت بثلاثين سنة قال استيفان مالارميه  
قولا مشابها لذلك فى سنة ١٨٩١ حيث عرف الرمزية  
بأنها فن اثاره موضوع ما شيئا فشيئا حتى نكشف فى  
النهاية عن حالة مزاجية معينة ، أو هى فن اختصار  
موضوع ما ثم نستخرج منه مقابلا عاطفيا ( الأعمال  
الكاملة لمالارميه ص ٨٦٩ ) ولكنه يضيف أن هذه  
العاطفة أو الحالة المزاجية يجب أن تستخلص عن طريق  
سلسلة من التكتشفات ، ومن المهم هنا أن نعود الى  
عبارته الأولى « اثاره الموضوع شيئا فشيئا » ولكن هذه  
التعبيرات مثل « المعادل الموضوعى » وما يقترن به من  
عواطف لا يجب أن يطرح عاريا واضحا بل يجب أن  
يلمح له ، وتلك نقطة يؤكدها مالارميه فى موضع آخر  
حيث يقول « ان يسمى الشيء مباشرة معناه أنك تقضى  
على أكبر قدر من المتعة المستخلصة من قصيدة مثلا حيث  
ان هذه المتعة تتضمن فى عملية الكشف التدريجى عن  
الشيء المقصود » ويشير الى أن هذا الشيء يلمح اليه

فقط ، ويختتم قوله « الممارسة الكاملة لهذه العملية الغامضة هو ما يصنع الرمزية » .

ويعبر هنري دي ريجنيير وهو تلميذ مالارميه عن نفس المعنى حين يعرف الرمز بأنه المقارنة بين المجرد والملموس حيث ان أحد طرفي المقارنة يشار اليه فقط دون أن يذكر مباشرة ، ويذهب ريجنيير الى أبعد من ذلك حيث يقول ان الرمز هكذا يقف وحده أمام القارئ الذي يعطى القليل أو لا يعطى أية إشارة عن الشيء المرموز اليه .

فالشعر الرمزي بالضرورة يكتنفه شيء من الغموض في تكوينه ، ومن الأشياء المشهورة عن مالارميه انه كان يستبعد كلمتي «مثل وشبه» من مفرداته التي يستخدمها، ونجد أنه يطرح صورة خيالية ثم يتبعها بصورة قد تشرح هذه الصورة ، ولكنه في قصائده المتأخرة نجده ينجح أكثر فأكثر الى استبعاد ، أو على الأقل الى تقليل الشروح ويترك الرمز عن «عمد» غير مشروح ، وبالمثل نجد قصائد بول فارلان المعاصر لمالارميه - قصائده التي تتحدث عن الريف الحزين - هذه القصائد قصصت ان تكشف للقارئ عن حزن الشاعر العميق برغم أن قصائده نادرا ما تقرر صراحة أن هذا هدفها .

الرمزية اذا يظل تعريفها بأنها فن التعبير عن الأفكار والعواطف ، ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها



من خلال مقارنات صريحة وبصور ملموسة ، ولكن بالتلميح الى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف وذلك باعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة . هذا على أية حال جانب واحد من جوانب الرمزية وهو ما يسمى بالعنصر الشخصى أى الذى يتصل بالجانب الانسانى ، وهناك عنصر آخر يمكن أن يوصف أحيانا بأنه ( الرمزية المتجاوزة ) والتى تستخدم فيها الصور الملموسة ، ليس كرموز لأفكار ومشاعر خاصة تعتمل بداخل الشاعر ، وانما كرموز لعالم شاسع ومثالى يعتبر العالم الواقعى بالنسبة له شبيها غير متكافئ .

هذا المفهوم الخاص بوجود عالم مثالى يوجد فيما وراء الحقيقة وهى الفكرة التى أشاعها الفيلسوف سوندربرج فى القرن الثامن عشر ، هذه الفكرة ترجع بالتأكيد الى أفلاطون وهى أيضا قد لعبت دورا هاما فى العصر المسيحى ، ولكن فى القرن التاسع عشر ومع تقلص السيطرة الدينية ظهر البحث عن طرق للهروب من عالم الحقيقة الخشن ( فى هذا العصر قيل بإمكان الوصول الى هذا العالم المرغوب ليس عن طريق الأسرار الدينية ولكن عن طريق الشعر ) ويقول بودلير فى ( مذكرات جديدة عن ادجار بو ) « انه بالشعر ومن خلاله تدرك الروح الروعة الكامنة فيما وراء الحياة » ان القصيدة حين تنجح فى جعل الدموع تطفز من عينيك

فهذا دليل مؤكد على حقيقة أن القارىء يشعر بنفسه معزولا وحيدا فى عالم غير متكامل ويشتاق أن ينطلق من هذا العالم الى الفردوس الموعود الذى تكشف أمامه » .

ان بودلير وأتباعه هم الذين رفعوا الشاعر الى مرتبة القس أو النبي أو ما يسميه رامبو « الشاعر الملهم » أى أنه مزود بقوى تجعله يرى ما وراء الأشياء فى عالم الواقع ويذهب الى الجوهر المختبئ فى العالم المتالى ، من هنا أصبح هدف الشعر هو أن يخلق ليقارىء هذا العالم وراء الحقيقة وذلك بتحويل الحقيقة تحويلا عميقا عن الصورة التى نعرفها . ويعبر مالا رمية عن هذا الهدف حيث يزعم أنه فى شعره لم يخلق أية زهرة حقيقية ولكنها الزهرة التى لا تجدها بين أية زهور فى هذا العالم الدونى وهى أيضا الزهرة بمعناها الجوهرى ، ويقول فى موضع آخر « ان الهدف الأساسى للشعر هو أن يخلق الجوهر الخالص والذى لا تشوبه أية شائبة من أصدااء الحقيقة المحددة الملموسة والتى تحيط بنا » .

ولكن برغم أن هدف شاعر الرمزية المتجاوزة هو أن يذهب الى ما وراء الواقع فمن الواضح أنه مثله مثل شاعر الرمزية الانسانية يستخدم الحقيقة والواقع كنقطة انطلاق ، ومن هنا كان انتقال الشاعر من الحقيقى الى المثالى مما يجعل الصورة فى الشعر الرمزى



من هذا النوع مشوبة بالغموض او الخلط حيث تحدث  
تعمية كاملة حين تتركز عين القارئ فيما وراء الحقيقة  
على الفكرة الأساسية والتي تعتبر الرموز المختلفة  
بالنسبة لها تمثيلا جزئيا وغير دقيق \* ولو اخترنا لذلك  
مثالا مما استخدمه مالارميه نفسه نجد ان الشاعر اذا  
أراد أن يقدم للقارئ الزهرة المثالية فيجب عليه  
ألا يرسم زهرة واقعية بكل تفاصيلها وانما يخلط بين  
الصورتين الواقعية والمثالية حتى يصل الى الجوهر الذي  
يجمع بين الاثنين في النهاية \* مالارميه اذن ينطلق من  
الواقع ولكن أية زهرة حقيقية بالنسبة له تعتبر جحيما  
وأى زهرة تبتعد عن هذا الواقع هي عنده تنبع أيضا من  
هذا الجحيم - هو اذن يبحث عن فكرة الزهرة المثالية  
التي سبق الاشارة اليها ( الزهرة غير الموجودة بين أية  
مجموعات من الزهور ) \*

من الملفت للنظر أن مالارميه يستخدم لفظة  
( موسيقى ) ذلك أن واحدة من عقائد الرمزية بتوعيتها  
الانسانية والمتجاوز أن من وسائل توضيحها المعادلة  
بين الشعر والموسيقى وهو يفضل على مقارنته  
الشعر بالنحت أو الرسم والتي شاعت في القرن التاسع  
عشر في فرنسا \* وكما يحدد والتر بيتر في مقاله عن  
( جورج يون ) الذي نشر في سنة ١٨٧٣ ( كل الفن  
يتطلع للوصول الى حالة من الموسيقى ) وذلك الاعتقاد  
سببه أن الموسيقى لها الخاصية الايحائية التي يتطلع

اليها الرمزيون ولا ترتبط بعنصر التحديد في المعنى الذي تستطيه الكلمات والذي ينبغي الرمزيون ان يتخلصوا منه ( الموسيقى قبل كل شيء ) وهذا ما دعي اليه ( فارلان ) بدل شده في بدايه كتابه ( ون الشعر ) الذي كتبه سنة ١٨٧٤ والذي ينهيه برفض فاطح لذل شيء لا يمتلك هذه الخاصية الموسيقية الغامضة الموحية ويصفه بأنه ( مجرد أدب ) ( الأعمال الكاملة ص ١٠٧ ) . ويجد هذا الراى صدى في الرفض القاطع الذي اعلمته رامبو في أحد رسائله عن الشعر الفرنسي ( انه كله نشر مقفى ) . ويعبر بول فاليري ، الذي يعتبر آخر الرمزيين ، عن نفس الفكرة حيث يعرف الرمزية في إحدى مقالاته عن بودلير باعتبارها ( رغبة يبدئها كثير من الشعراء في أن يستردوا من الموسيقى ما ينقصهم حقا ، وهو نفس المعنى الذي عبر عنه مالارميه في مقال عن فاجنر الذي وصفه بأنه يختلس خاصية الشاعر ) .

انه لهذه الرغبة في الوصول الى انطلاقه الموسيقى غالبا ما رفض الشعر الرمزي الالتزام بالتقاليد الجامدة فيما يتصل بنظم الشعر ، وهى التقاليد التي رغم محاولات الرومانتيكيين الثورة عليها الا انه ظلت لها سيطرتها في فرنسا . ولكن درجة التحرر من هذه التقاليد وتنوعها هذا التحرر التي مارسها الشعراء الرمزيون بالطبع تختلف من شاعر لآخر ، فان بودلير - أقدم الرمزيين - لم يكن مجددا بدرجة كبيرة ، وفارلان



لم يكن لديه الجرأة ليتخطى تحرير النظم الى الشعر الحر ، واما رامبو فقد ذهب بعيدا عن هذه المحاولات المتواضعة ليحرر الشعر الفرنسي من قيود القوالب التقليدية للقافية والوزن وتبنى هو القصيدة المنثورة ، أما بالنسبة للملازميه فبرغم انه غالبا ما يبدو ملتزما بالاطار التقليدي فانه في الواقع لا يقل ثورية عن رامبو في طريقتة التي توحى بالتناقض الحذر ، وقد كتب في آخر أيامه في سنة ١٨٩٨ عملا باسم ( ضربية حفا ) لم يكن له شبيه في أصالته في ذلك الوقت . ( الأعمال الكاملة ص من ٤٥٥ - ٧٧ ) .

الرمزية اذن يمكن أن يقال عنها أخيرا أنها محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولا الى عالم من الأفكار ، سواء كانت أفكارا تعتمل داخل الشاعر ( بما فيها عواطفه ) أو أفكارا بالمعنى الأفلاطوني بما تشتمل عليه من عالم مثالي يتوق اليه الانسان .

وحتى نخترق سطح الحقيقة وصولا الى ما ورائها هناك فيض متراكم من الصور أو نوع من التجسيم لاعطاء بعد ثالث ، وهناك أيضا تأكيد على الخاصية الموسيقية للشعر والتي يوضحها فاليري كشيء يقع بين الصوت والحس . وحتى تكون هناك المرونة الكافية استبعدت قوالب الوزن والقافية

عبر هذه الخطوط الرئيسية اكتسبت الرمزية

« التي كانت تحاول اكتساب هوية خاصة ) تعريفها في اعلان اطلقه (جين موريز) في مقال بجريدة الفيجارو في ١٨ سبتمبر ١٨٨٦ حيث يقول ان الرومانسية كان لها أوانها والذي مضى وان آثارها المتمثلة في الحركة البرناشيه في الشعر والطبيعية في الرواية قد انقضت أيضا ، وان لونا جديدا من الفن كان ينظره الناس أصبح ضروريا وحننيا " ويعتبر الحركة الجديدة بأنها ضد إعطاء معلومات وضد الخطابية وضد العاطفية الزائفة والوصف الموضوعي ، وبدلا من ذلك كله فان هدف هذه الحركة الجديدة هو محاولة اعطاء شكل خارجي للأفكار (وهو يعنى هذا بالمفهوم الأفلاطوني) . الشعر الرمزي يعنى باعطاء الفكرة غطاء خارجي من الشكل . وهو يعتبر بودلير من بين قادة الحركة الجديدة سابقا ومبشرا ، ويمتدح مالارمي لاضفائه على هذا المفهوم مسحة الأسرار ، بينما يعتبر فيرلان قد حطم قيود النظم القاسية . وقد نعجب لغياب رامبو من هذه القائمة ، ولكن نجمه كان لا يزال آخذا في الصعود آنذاك وهو ما قد يبرر ذلك الاغفال .

ولكن على الرغم من هذا فان موريز يعترف بأنه في سنة ١٨٨٦ كانت الرمزية قائمة من قبل وما كان قوله الا اعلانا لها على كافة الناس وعلى نطاق واسع ، ومع ذلك فهو قد اعتبر اعلانه هذا برنامجا للمستقبل ، وقد كون ما سمي بالمدرسة الرمزية التي انضم اليه فيها

رينيه جيل ، استيوارت ميرلي ، فرانسييس فيلي جريفيين ،  
جوستاف كاهن •

هذا الذي فعله موريز قد سبب نوعاً من الخلط حيث  
ان بعض النقاد قد جعل الرمزية قرين مدرسة الرمزيين ،  
ونتيجة لذلك أفسحوا مجالاً واسماً لشعراء اقل وزناً  
ينتمون الى هذه المدرسة بينما اعتبر بودلير وفارلان  
رامبو ومارمييه في مصاف الدعاة والمبشرين فقط  
بالرمزية • ويقر نقاد اخرون بعدم جدوى تضييع  
اصطلاح نقدي مفيد وبناء باطلاقه على شعراء فيلي  
الوزن واهمال أربعة شعراء كبار كهؤلاء دون ذنب  
اقترفوه فنتركهم غير منتمين الى أية حركة من الحركات  
الفنية التي سيطرت على الشعر الفرنسي في القرن  
التاسع عشر وهي الرومانسية والبرناشية والرمزية •



مقدمة
الفصل الأول
الفصل الثاني
الفصل الثالث
الفصل الرابع
الفصل الخامس
الفصل السادس
الفصل السابع
الفصل الثامن
الفصل التاسع
الفصل العاشر
الفصل الحادي عشر
الفصل الثاني عشر
الفصل الثالث عشر
الفصل الرابع عشر
الفصل الخامس عشر
الفصل السادس عشر
الفصل السابع عشر
الفصل الثامن عشر
الفصل التاسع عشر
الفصل العشرون
الفصل الحادي والعشرون
الفصل الثاني والعشرون
الفصل الثالث والعشرون
الفصل الرابع والعشرون
الفصل الخامس والعشرون
الفصل السادس والعشرون
الفصل السابع والعشرون
الفصل الثامن والعشرون
الفصل التاسع والعشرون
الفصل الثلاثين

## الفصل الثاني



## استجابات بودلير



## الفصل الثانى

هذا المفهوم الرمزى ذو الشقين ، والذى يرى أن الحقيقة ليست الا واجهة تخفى وراءها اما عالما من الأفكار والعواطف داخل الشاعر أو عالما مثاليا يتوق هو اليه ، هذا المفهوم بالنسبة لشاعر كبودلير يرتبط بالروح التى تسود قصيدته الشهيرة ( استجابات ) حيث الأحاسيس بالنسبة له ليست مجرد أحاسيس فهى قد تكشف عن أفكار أو مشاعر بالفساد والثراء والزهو على سبيل المثال .

« بانها عطور ، فساد ، ثروة ، وزهو »

وكذلك الأشياء بالنسبة له ليست مجرد أشياء عادية وانما هى رموز لصور مثالية توجد مختبئة وراءها .



« الطبيعة معبد ذات أعمدة حية »

« أخرجت ذات مرة أقوالها المتداخلة »

« الإنسان وسط غابات من الرموز »

هناك عدد من قصائد بودلير فى ديوان « ازهار الشر » الذى نشر لأول مرة سنة ١٨٥٧ ( وهو الديوان الذى ظهر مرة أخرى بعد ذلك بثلاث سنوات فى طبعة أكبر كثيرا ) ويتمثل فيه النوع الأول من المفهومين السابقين والمترايطين عن الرمز ، فقصيدته « انسجام المساء » على سبيل المثال ، قد تبدو للقراءة الأولى أنها مجرد وصف لمناطق خلوية أو ريفية ، اذ هى تتكون من سلسلة من الصور مثل الشمس الغاربة ، عطر الزهور الزاوى ، لحن القيثارة الميت :

والآن أتت الأيام حيث ترتجف الزهور على سيقانها  
وكل زهرة معطرة بأريجها كالبخور فى قسدها  
الأصوات والعطور تحلق فى هواء الليل  
والحواس تدور فى رقصة حزينة كليلية  
كل زهرة معطرة بأريجها كالبخور فى قسدها  
قيثارة ترتعش كقلب مكسور

والحواس تدور فى رقصة حزينة كليلية  
السماء حزينة وجليلة كأنها مذبح كبير

قيثارة ترتعش كقلب مكسور  
قلب رقيق يكره العدم الأسود الممتد  
السماء حزينة وجليلة كأنها مذبح كبير  
والشمس غاصت في دمها المتعثر

قلب رقيق يكره العدم الأسود الممتد  
ويجمع كل أثر من الماضي المشرق  
الشمس تغوص في دمها المتعثر  
ذكراك عندي تزكو كأنها المزار المقدس

ان السطر الأخير من ، هذه المقطوعة ( ذكراك عندي  
تزكو كأنها المزار المقدس ) يعطينا المؤشر الذي يشير  
الى أن هذه الصور المتكررة في القصيدة ، والتي توحى  
كلها بشيء جميل يبتعد ، هي في الواقع معادلات  
موضوعية هدفها أن تعيد في القارئ خلق عاطفة  
كابدتها الشاعر في ذكرى حب ضاع ، وقد اتبع الشاعر  
نفس الأسلوب في القصيدة الأولى من قصائده الأربعة  
المعنونة ( كآبة ) وان كان الهدف هنا خلق عاطفة  
مختلفة تماما ، فكل الصور هنا بينها عامل مشترك ولو  
أنه يختلف عما في ( انسجام المساء ) :

في غضبة اله المطر على المدينة  
يصب فيضانا من الصقيع والظلمة

على السكان الواجفين فى المدفن القريب  
وموجات من الموت على الضواحي الملفوفة فى ضباب

تحاول قطتى أن تجد لها مكانا لتستريح  
فتتنى وتلف جسمها النحيل العليل  
وروح شاعر قديم تحلق فوق قمم الأسطح  
مع صوت حزين لشبح يرتعش

جرس الكنيسة يدق ولوح خشبي مدخن  
يفج مع صوت أنين الساعة يتردد  
بيتما فى مجموعة من أوراق اللعب البالية  
نبوءة كئيبة لعرافة شوهاء  
الولد حارس القلب الجميل وفتاة البسطونى  
يتحدثان فى برود عن حبهما الذى مات منذ زمن بعيد

مرة أخرى نجد السطر الأخير ، وربما حتى الكلمتين  
الأخيرتين منه ، يعطينا المؤشر الذى يشير الى ما تدور  
حوله القصيدة فى الواقع . انه عند هذه الكلمات  
الأخيرة فقط نتحقق تماما أن الغرض من كل الصور  
السابقة بأساليبها المختلفة هو أن تجعل القارئ يشعر  
بيد الموت الباردة التى هوت على الحب بين الولد والبنت  
فى أوراق اللعب ( الكوتشينة ) ، وهو ما قد يمثل



العلاقة بين بودلير وسيدته المحبوبة ( جين دوفال )  
وتشير الى العيش البائس الذى يعيشه بعد أن مضت  
فترة طويلة منذ أن مات في حبهما كل دفىء وكل معنى -  
هذه القصائد بصرف النظر عن أنها وصف لمشهد  
حزين ومأسوى ، هى محاولة - وعلى طريقتها الخاصة -  
لا تقل نجاحا عن ( انسجام المساء ) ، لأنها تخلق فى  
القارئ عاطفة كابدها الشاعر وذلك من خلال تراكمات  
من الرموز

تلعب الرمزية الانسانية من هذا النوع دورا هاما  
فى شعر بودلير ، ولكن ربما كان الدور الأهم هو الذى  
تلعبه الرمزية المتجاوزة فى شعره ، والى حد ما نجد  
الاثنين يتوافقان فى ( انسجام المساء ) مثلا - من حيث  
اننا يمكن أن نقول ان الصور هنا لا تخلق شعورا  
بالسعادة الكاملة فقط ولكن أيضا - وعلى الأقل بشكل  
ضمنى - توحى بصورة الفردوس - وبالمثل قصيدة  
( كآبة ) قد ننظر اليها كمنظر مقتطع من جهنم ( نوع  
من الجحيم الذى يشبه الى حد ما جحيم « سارتر » )  
وهى أيضا تشير الى حالة من اليأس الأسود .

ولكن هناك قصائد أخرى تركز أكثر على الرمزية  
المتجاوزة وتحاول أن تخترق الواقع الى عالم مثالى .  
ففى قصيدته ( الشعر ) على سبيل المثال ، ليس شعر  
جين دوفال هو الذى يسحر بودلير فى الحقيقة ، وليس

كون لونه الأسود الفاحم ونسيجه المتماوج يذكره  
برحلة قام بها من قبل عبر المحيط الهندي الى  
موريشيوس :

« هدوء أسيا وحرارة أفريقيا  
كلها عالم بعيد غائب وكأنه ميت  
ولكنه يحيا في أعماقك أيتها الغابة المعطرة » \*

ليست هذه فى بساطة قضية حقيقة حاضرة تستدعى  
بالحنين والتشوق حقيقة ماضية ، فلو أن بودلير حقيقة  
أراد أن يعود الى المناطق الاستوائية فان عائلته « وهى  
التي أصرت على أن يقوم هو برحلته الأولى على امل أن  
يتوقف عن الحياة البوهيمية التي كان قد بدا يعيشها  
فى باريس ، لو أنه كذلك لكانت هذه العائلة دون شك  
سعيدة جدا أن ترسله الى هناك مرة أخرى . ولكن  
ما يتوق اليه الشاعر حقيقة هو فردوس مفقود ، وهو  
ما يجد رمزا له فى ذكرى مضت تختبئ وراء حقيقة  
قائمة . مرة أخرى نجد فى القصيدة عاملا مشتركا  
يجمع بين الصور المختلفة وما تنقله تلك الصور  
للمقارئ هو الرغبة فى الخلود واللانهاية ويتبدى لنا  
ذلك من خلال عبارات مثل ( عالم مفقود - بعيد جدا -  
يكاد يكون ميتا - الحلم المبهر - سماء طاهرة يغمرها  
دفىء خالد - هدهدة لا تنتهى - زرقة السماء الهائلة  
المستديرة - الواحات التى أهفو اليها ) \*

وهناك صورة أكثر مثالية للفردوس المقبل في قصيدته ( دعوة الى رحلة ) حيث نجد المعادل الموضوعى المستخدم هذه المرة يشير الى عالم بودلير غير المادى - هذا المعادل هو الريف الهولندى - رغم أن بودلير لم يذهب البتة الى هولندا ، وما زالت هناك صفات الأبدية واللانهائية ، وربما بصورة أكبر مما فى قصيدة ( الشعر ) وهى صفات متعلقة بالألفاظ أيضا خاصة المقطع الذى يتكرر ثلاث مرات : -

لا شيء هناك الا النظام والجمال  
وما هو رائع وهادئ وملذ

وفى أماكن أخرى نجده ينظر الى الخلف فى تشويق نحو طفولته أو ما يسميه هو ( الجنة الخضراء من حب الطفولة ) ، ومع ذلك فهذا غطاء آخر يبدو من تحته العالم المثالى الذى يتوق اليه كما ظهر فى (أزهار الشر)

حتى يعطى الشكل الشاعرى لهذه الرموز المختلفة المثلة للفردوس نجد بودلير يهرب من الحقيقة الواقعة ووسيلته فى ذلك هو الشعر نفسه ، انه يخلق نوعا من الحقيقة الثانية فى الواقع - وعالمه البعيد المفقود ، وحلمه المبهر ، والسماء الصافية الطاهرة التى يغمرها دفىء خالد ، وأرض الجمال والنظام والفخامة ، والهدوء والحسية كلها كامنة فى شعره وهى التى تثبت هذا



العالم المثالي ليس فقط بالنسبة للشاعر نفسه ولكن أيضا لقرائه \*

هكذا يصبح الشاعر مخلوقا مقدسا قادرا على ان يخترق حجب الحقيقة الى الفردوس البعيد وهو قادر على أن ينقل رؤياه هذه للآخرين ، وهو مزود بالقدرة على فهم لغة الطبيعة من زهر وكل شيء فيها يلفه الصمت كما تقول قصيدته ( سمو ) \* ان الشاعر في الحقيقة ينتمى بطبيعته الى هذا الفردوس ، وأما هنا على الأرض فهو في عزلة كما تقول قصيدته ( البركة ) وهي القصيدة الافتتاحية في ديوان ( أزهار الشر ) والتي تقيم نوعا من التشابه الواضح بين الشاعر والمسيح ، وهي قصيدة ترتبط ارتباطا وثيقا بباقي قصائد الديوان الذي يؤكد الطبيعة الملائكية والرسالة المقدسة للفن والفنان \*

ولكن هذه القصائد التي تبدو في الواقع متفائلة تنحصر في الجزء الأول البسيط من الديوان المسمى ( أزهار الشر ) ، وحتى هذا الجزء نجد فيه شيئا مختلفا فالافتتاحية الطويلة المعنونة ( الكآبة والمثالية ) ببر الحركة فيها حركة عكسية أي من المثالية الى الكآبة ... أي من نظرة التفاؤل بوجود الفردوس خلف عالم الحقيقة وامكانية ادراك هذا الفردوس واعادة خلقه بواسطة الشاعر ، من هذه النظرة المتفائلة يتحول الى تشاؤم عميق حين يقول ( ان الحقيقة قد لا تكون هبة من

السماء وانما قد تكون لها من الجحيم - ان الشيطان هو الذى يجذب الخيط الذى يتحكم فى حياتنا ( وهذا ما يؤكده بودلير فى قصيدته ( أيها القارئ ) والتي تعتبر مقدمة للديوان ، وهى تحذر القارئ بأن النظرة المتفائلة فى القصائد القليلة الأولى لا تلبث أن تتلاشى وبالفعل لم يكد يصل الى قرب نهاية قصيدة ( الكأبه والمثالية ) حتى نجده لم يعد ينظر لنفسه كمخلوق مقدس أعد له مكان فى السماء كما سبق أن قال فى قصيدة ( البركة ) . انه أصبح ينظر لنفسه :

« فكرة - شكل ما - كائن انفصل عن السماء وسقط

الى نهر الجحيم الموحد القاتم

حيث لا تصل اليه عين السماء مطلقا »

قد تبدو فكرة الحقيقة التى تخفى وراءها جحيما كئيبا وليس فردوسا مشرقا ، هى الفكرة التى يلمعها بودلير الآن ، وهذه الفكرة قد تبدو واضحة ليس فقط فى قصيدة مثل ( كآبة ) ولكنها تبدو أكثر وضوحا فى قصيدة مثل ( المسنين السبعة ) حيث يبدو موكبا مخيفا من سبعة رجال مسنين عجزة خارجين له من جهنم .

قرب نهاية ديوان ( أزهار الشجر ) نجد بودلير لم يعد واثقا بطبيعة العالم الذى وراء الواقع ، ففى المقطع الأخير من القصيدة الأخيرة ( الرحلة ) حين نجد أن رغبته الوحيدة هى أن ينهى رحلة حياته - التى ينظر

اليها فى نظرة استرجاعية كأنها ( واحة مرعبة وسط صحراء ) عند ذلك نجده يعترف أنه سيرحل الى وجهة غير معروفة له (فقد تكون الجنة أو الجحيم ما ينتظره)

« يغوص الى قاع هاوية ، الى جحيم أم نعيم ما يهم !  
الى قاع المجهول كى يجد الشئ الجديد »

كل من الرمزية المتجاوزة والرمزية الانسانية يكون جزءا مما يسمى ( التراسلات الرأسية ) والتي تشتمل على حركة من فلك الماديات والأحاسيس التي تثيرها الى فلك المفاهيم المجردة والمشاعر الشخصية ، ومن المرتضى والمسموع والمشموم الى انطباعات وعواطف تثيرها هذه الحواس .

هناك أيضا فى شعر بودلير ما يسمى ( بالتراسلات الأفقية ) أو الحركات على نفس الفلك الواحد من حاسة مادية معينة الى حاسة أخرى . ففي الجزء الذى سبق الإشارة اليه من قصيدة ( تراسلات ) نجد بودلير لا يعتبر أن العطور يمكن أن تكون فقط ( فسادا - ثروة - زهوا ) بل انه أيضا يزعم أن :

« العطور ، الألوان ، والأصوات التي تتردد  
هى طيوب نديه كملمس الطفل  
عذبة كالمزامير خضراء كالبروج »



ان العطور يمكن أن يكون لها نفس ملمس جلد طفل صغير او رقة صوت آلة الأبوا الموسيقية أو نفس لون الحقول الخضراء \* هذا التداخل بين الحواس والمحسوسات أو ما قد نسميه ( الانسجام المتزامن ) واضح وملحوظ في ديوان ( أزهار الشر ) خاصة في مجموعة القصائد الموجهة الى جان دوفال حيث عطر شعرها يشير صورا مرئية من المناطق الاستوائية أو أصوات سفن في موانئ بعيدة ولكن هذا التجاوب بين الحواس المختلفة ليس في الواقع الا تنويعات على عملية التكرار الرئيسية والتي تعتبر أساسية في شعر بودلير والتي تلصقه بالموسيقى \* حيث ان هدفه ليس أن يحكى قصة أو يشرح فكرة ما بل أن يخلق عاطفة أو يثير انطبعا فهو يجمع تراكمات من الرموز الخارجية التي تكرر وتقمح التيمة الداخلية والأساسية للقصيدة بصفة مستمرة \*

والطريقة الواضحة لعمل ذلك دون أن يؤدي الى الملل هو ايجاد صور تتصل بالحواس المختلفة كما يفعل المؤلف الموسيقى حين يجعل لكل آلة دورها في الأوركسترا \* ولكن لا يوجد فرق جوهري بين قصيدة مثل ( انسجام المساء ) حيث الشعور بالسعادة التي ولت وانطباع الفردوس المفقود هي أشياء تشار من خلال صور ثلاثية الترابط ، فهي ترتبط بالشم والسمع وبالبصر \* ليس هناك فرق بين هنا من جهة وبين

المقطوعات الثلاث الأخيرة من قصيدة بعنوان ( البجعة )  
حيث الشعور بالانحباس والانطباع بعالم بلا أمل تثار  
من خلال تراكم من الصور البصرية فقط :

« انى أفكر بالزنجية النحيلة المعلولة  
تتخبط فى الوحل وتبدو منهكة العينين  
من أجل نخيل جوز الهند الذى فقدته من زمن بعيد  
أفريقيا الجميلة  
وراء جدران سجن من ضباب لا ينتهى

أفكر بكل من فقد شيئاً ولا يستطيع استرجاعه  
بأولئك الذين يشربون دموعهم  
ويرضعون الأسى كأنه ذئبة تبهتهم  
أفكر بأيتام ضامرين كأزهار جافة

هكذا فى الغابة الكثيفة التى تغربت فيها روحى  
تتردد بقوة دائماً أصدااء ذكرى قديمة كأنها نغمة  
بوق عالية

أفكر فى بحارة ضاعوا فى جزر معزولة  
فى أسرى ، فى المقهورين وفى آخرين كثيرين »

لا شك أن الخاصية البودلية فى الاصرار على  
تكرار نفس الشيء ، وفى أسلوب تكراره لمقاطع

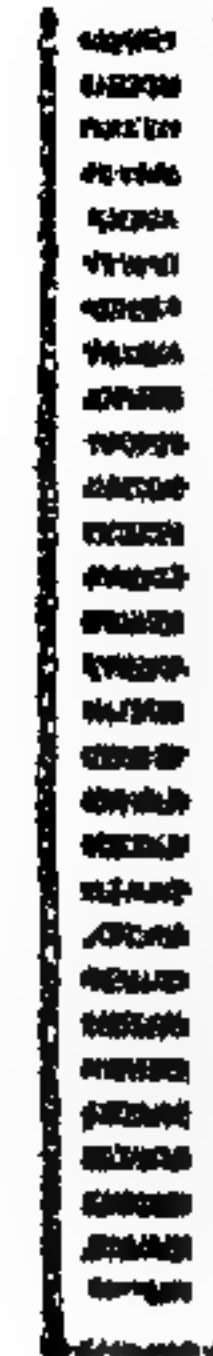
ومرددات معينة ، كما يبدو في ( انسجام المساء ) ،  
لا شك أن هذا ما جعل ناقد القرن التاسع عشر  
( فردناند برونتير ) يقول عنه باستخفاف ( ان سطور  
شعره ) توحى بأنه يبجد نفسه لأحداث أثر ما ، ولكنه  
نادرا ما يعرف كيف يقول ما يريد أن يقوله .

ان هذا المسكين لا يملك من شيطانية الشعراء  
الا مجرد المحاولة أن يكون واحدا منهم ) .

لقد أعاد برونتير في الواقع النظر في حكمه هذا  
فيما بعد ، ولكن يظل هذا دليلا على أن أصالة ( أزهار  
الشر ) هي التي جعلت أحد الثقات الأدبية في العصر  
الحديث ( برونتير ) يفشل للوهلة الأولى في أن يدرك  
ويقيم المفهوم الرمزي للشعر .







الفصل الثالث



أنغام فرلان





## الفصل الثالث

### أنغام فيرلان

ولد بول فيرلان في سنة ١٨٤٢ م بعد بودلير ببجيل كامل ، فقد بدأ نشاطه كشاعر عندما كان بودلير في قمة شهرته ، ولذا كان لا بد أن يتأثر فيرلان بديوان « أزهار الشر » الى حد ما وخاصة أن تكوينه النفسي والمزاجي لا يختلف في شيء عن بودلير ، فكلاهما حظيا بطفولة هائلة آمنة وكلاهما واجه الحقيقة بغلظها وقسوتها المتزايدة في سن النضج . وان كنا نجد انتقال بودلير من التفاؤل الى التشاؤم هو انتقال منتظم ( على الأقل كما يبدو في أزهار الشر ) مع أن هذا الانتقال في الحياة ليس بهذا الانتظام أو الثبات . أما بالنسبة لفيرلان سواء في حياته أو في أعماله نجد هناك تحولا مستمرا من وإلى أظلم مدارك اليأس وأشرق

درجات التفاؤل • من الحزن في قصيدة « مناظر من الريف حزينة » ضمن « مجموعة قصائد ساخرة » الى البهجة والثقة في قصيدة « الأغنية الحلوة » ، ومن الكآبة الضبابية في « اللحن الضائع » ضمن مجموعة « رومانس بلا كلمات » الى القرار الحازم والواضح في كثير من قصائد « الحكمة » .

لكنه مهما كان نوع المزاج الذي عاش فيه فيرلان فهو قد اتبع مبدأ بودلير « على الأقل في شعره الجيد » وهو مبدأ الكشف عن الأشياء وليس وصفها ، وهو يفعل ذلك بنفس طريقة بودلير في استخدام رمز خارجي يتجاوب مع مشاعره الداخلية مثل ما قال بودلير في قصيدة ( البجعة ) من أن إعادة بناء اللوفر بالسقالات وكتل الأحجار المستخدمة في إعادة البناء كل هذه بها معنى خفي بالنسبة له :

القصور الجديدة ، السقالات ، كتل الأحجار  
الضواحي القديمة ، كلها بالنسبة لي تحمل معنى  
رمزيا خفيا

كذلك نجد فيرلان في « رومانس بلا كلمات » يعترف بأنه وهو يتجول في الريف البائس شعر أن هذا الريف يعكس أحزانه هو الخاصة :

« الى أى مدى – أيها المتجول يعكس هذا المنظر  
الريفى الكثيب  
لك الكآبة التى بداخلك أنت »

ومثلما نجد فى « انسجام المساء » و « كآبة »  
لبودلير كذلك نجد كثيرا من قصائد فيرلان وصفية فى  
ظواهرها ولكن هدفها الأساسى مختلف تماما – ما عدا  
بعض الاشارات البسيطة • ولناخذ لذلك مثلا من هذا  
الريف الذى يتحدث عنه فى قصيدة « الأغنية الحلوة »  
حيث نجد السطر الأخير من كل مقطع يشير الى أن هناك  
شخصين معنيين وهى بعد ذلك وفى الحقيقة قصة حب  
رقيقة :

القمر الشاحب

يشرق من بين الأشجار فى الغابة •

من كل غصن

يهمس صوت

من تحت الأوراق

آه يا حبيبتي

ان البحيرة تعكس

كمرآة عميقة

ظل الصفصافة الداكن

حيث تبكى الريح



لقد حانت ساعة الأحلام  
 رقيقا غامرا  
 هذا السلام  
 الهابط من أفق السماء  
 نصيبتها تلمس الغروب  
 لقد حان وقت السعادة

ونفس الأسلوب قد استخدم في إحدى الأشاني  
 الدينية من مجموعة « الحكمة » رغم أن العاطفة المعالجة  
 تختلف جذريا ، فاننا نجد قيرلان يلعب على كل من المعنى  
 الحرفي والمجازي لكلمة « يوم » ( وقد نقول المعنى  
 الزمني والمعنى الجوى للكلمة ) فنجدده وهو يصور  
 عاصفة طبيعية يكشف عن الشعور بعاصفة رئيسية  
 تعصف به وهو يقاوم الاغراء :

ها هي الأيام الزائفة الحسن تعود لتشرق طوال  
 اليوم ، يا روى المسكينة  
 والآن تطرق هذه الأيام على صفحة الغروب النحاسية  
 وتشع طوال اليوم في ومضات من برد وبرق  
 تضرب محصول الأعناب على التلال النائمة  
 وكل محاصيل الوادي تذريرها بعيدا  
 تلك سماء زرقاء تغنى تدعوك إليها

فى هذه القصائد وفى غيرها من أحسن ما عرف له  
 من قصائد مثل « الشموس النائمة » ، أغنية الخريف ،  
 البيانو الذى يقبل اليد المرتعشة ، وسط السهول  
 اللامتناهية السأم ، السماء التى تعلو السقوف « فى  
 مثل هذه القصائد نجد فيرلان يمارس نفس الرمز  
 الانسانى بطريقة بودلير ، ولكنه يختلف عن بودلير من  
 حيث يغيب عنصر الرمز المتجاوز كثيرا عن أعماله ، حتى  
 فى هذه اللحظات عندما يتطلع فى تفاؤل نحو نسوة  
 جديد من الحياة يختلف كثيرا عن الواقع وقتها ، ففى  
 مجموعة قصائد « الأغنية الحلوة » التى كتبت قبل  
 زواجه أو مجموعة قصائده لى « الحكمة » التى كتبت  
 بعد عودته للكاثوليكية مباشرة ، فى هذه المجموعات  
 يظل مسلك فيرلان عاطفيا أساسا - لقد كانت تنقصه  
 قوة بودلير التخيلية وقدرته على خلق صورة للفردوس  
 الذى ينتظره - والحقيقة أن فيرلان حين يحاول فى هذا  
 الاتجاه نجد أن كل قصائده تفريبا تناد تسقط فى  
 العادية بل والتفاهة - فليست بعد قصائد رمزية ،  
 وبدلا من أن يحاول الكشف عن انطباع بالعالم الآخر  
 نجد هذه القصائد تقرر فى بساطة أنه عالم موجود  
 وتحاول أن تحلل وتصف الوسائل التى يمكن بها الحصول  
 عليه بصورة من أطفه الصور ، وذلك كما نجده فى  
 واحدة من أقل قصائده نجاحا من بين قصائده الكثيرة  
 غير الناجحة فى مجموعة « الأغنية الحلوة »

نعم سأمضى بثبات وهدوء فى الحياة  
 نحو الهدف الذى يوجه القدر خطواتى اليه  
 دون عنف - دون ندم - دون حسد  
 سعيدا بأن أعمل واجبى شئ تضال بهيج  
 وحتى أتعمل ثقل الزمن على طول الطريق  
 سأغنى أغان بسيطة ، أقول لأنفسى  
 أنها لا شك ستنتصت لى فى سعادة  
 ان هذا هو الفردوس الوحيد الذى أبغيه

ان الهوة التى تفصل بين تفاهة من هذا النوع وبين  
 قصيدة لبودلير مثل قصيدة « الشعر » هذه الهوة واضحة  
 وشاسعة رغم أنها ليست أكبر من الهوة التى تفصل  
 هذه القصائد عن قصائد أخرى لفيرلان نفسه سبق  
 ذكرها - وهى قصائد لا يبذل فيها جهدا لبناء صورة  
 خالدة لعالم آخر على غرار ما يفعل بودلير ، ولكنه فى  
 بساطة يفرق عبقريته الخاصة والغريبة فى عملية  
 كشف عن مشاعره الذاتية فى لمحات سريعة وصارخة  
 ترسم صورة سريعة « اسكتش » للمعادل الموضوعى  
 لهذه المشاعر .

ووجه الاختلاف الثانى بين بودلير وفيرلان هو أنه  
 رغم أن الأخير يعتنق نفس الأسلوب فى التكرار  
 والدوران حول الشاعر التى يريد أن يخرقها الا أننا



هنا أيضا نجده يفتقد سعة الأفق وثرائه الموجود عند  
بودلير \* هذا لا يعنى أن شعر فيرلان أقل موسيقية من  
شعر بودلير ، ولكن بينما نجد موسيقى بودلير تنحو نحو  
أن تكون غنية بأوركسترا الحواس المختلفة التى  
تستدعى لتلعب دورها فى لحظات تختار بعناية ،  
وصور تتطور باستفاضة ، وسطور متوازنة تماما -  
سجع وجناس مستخدمان بشكل صريح الا أنه مؤثر \*  
أما شعر فيرلان فيملك نفمة أكثر عمقا وأكثر ايجاء  
بالألفة والدفع \* وقد يتضح ذلك لو قارنا بين الجزء  
من « انسجام المساء » لبودلير الذى سبق تقديمه ، وبين  
هذه القصيدة لفيرلان - رغم اختلاف الموضوع :

ضوء الفجر الشاحب

يزحف فوق الحقول

بكل أحزان

الشموس الغاربة

الحزن الذى يهدد بالأغاني العذاب

قلبي الذى نسي نفسه

مع الشموس الغاربة

وأحلام غريبة كشموس تغرب على الشواطئ

كأشباح قرمزية

تدور تدور دون توقف

كشموس عملاقة تغرب فوق الشيطان

هنا لا يوجد أكثر من لمحة من ( تجاوب الآفاق بين  
الشموس الفاربية والأغاني المهددة ، وتبقى الصورة  
بعد ذلك غير متطورة . الضوء عند غروب الشمس  
مقارن باختصار مع الضوء عند الفجر ولكن ليست هناك  
الصورة الفخمة التي يستخدمها بودلير مثل صورة  
« الشمس التي تفرق في دمها المتخثر » ، ولكن أسلوب  
المقاطع المكررة المعقد والدقيق في « انسجام المساء »  
هو الذي يفسح مجالا أمام التكرار الذي يبدو في  
« الأسي » لفيرلان في سطور ثلاثة وخمسة ( ١ و ٢ و ٣ )  
وفي « متتابعات » في بداية أسطر ١٢ و ١٤ ان اي  
انطباع قد يثيره المقطع المتكرر في تعبير « الشموس  
الفاربية » والذي تكرر أربع مرات - هذا الانطباع  
يطمس بوضع الكلمتين اللتين تتبدلان في النصف  
الأخير من القصيدة حيث انهما منقسمتان بين سطرين .  
ان الضربات الايقاعية البطيئة للوزن السكندري في  
قصيدة بودلير تستبدل بقافية أسرع وغير منتظمة عند  
فيرلان بفضل الأسطر الخماسية المقاطع القصيرة وبفضل  
الطريقة التي تجعل كثيرا منها يرتبط بعضها ببعض  
ارتباطا وثيقا بحكم القاعدة اللغوية مما يحول دون  
انفصالها بحكم القافية .

لقد كانت هذه النغمة غير المنتظمة بشكل غير عادي  
والتي ربما تكون حوارية أيضا - هذه النغمة هي التي  
تحقق لفيرلان نفس البناء العاطفي كمثّل النغمة المحسوبة

والثابتة عند بودلير في «أزهار الشر» • وهذا ما أعطى  
 لشعر فيرلان أصالته البالغة وقت أن كتب • لقد بدأ  
 فيرلان كشاعر بيرناشي وقد قدم بالفعل واحدة من أحسن  
 صيغ البرناشية في مقدمة ديوانه الأول « قصائد  
 ساخرة » في سنة ١٨٦٦ م حيث احتوت هذه المجموعة  
 على السؤال القصيح البلاغي التالي :

أهي من الرخام أم لا ، فينوس الوجود في شيطون ؟

ولكن فيرلان سرعان ما أصبح مشهورا ليس  
 بوضوح سطره ولا بأكمل صيفه ، التي حاوينا في  
 البداية ونجح الى حد ما ، وإنما اشتهر الرجل بالشعر  
 « الترددي » والمتنوع مثل « رومانسيات بلا كلمات »  
 والتي حتى عنوانها مستعار من الموسيقار مندلسن  
 « أغان بلا كلمات » وهي توحى بأن بساطة هذه النسخة  
 هي الى درجة تجعل معناها ليس هو المستهدف لكن  
 أوزانها السريعة ونغمة الحزن فيها والفلق الذي  
 تكشف عنه هو الشيء المستهدف • رغم أن ( مورييس )  
 شهد بأن الاسهام الرئيسي لفيرلان هو كسره لقيود النظم  
 الجامدة ، ورغم أن هذا يبدو من منظور تاريخي منسوبة  
 لها أهميتها في الابتعاد عن الأشكال التقليدية للشعر  
 الفرنسي والتي تميز كل القرن التاسع عشر ، رغم كل  
 هذا فان فيرلان لم يكن جريئا بدرجة كافية لكسر كل  
 هذه القيود تماما — حقيقة أنه أسقط القافية في فنه



الشعري كمجرد حلية بلاغية وأنه قليل كثيرا من دورها الذي لعبته في شعر بودلير على سبيل المثال ، ولكنه لم يذهب الى حد هجرها تماما ، بل انه في الواقع وفي السنوات التالية أكد اعتقاده بأن القافية كانت ضرورية للشعر الفرنسي ، وقال بالوزن أيضا رغم انه هجر شكل الأغنية تماما وتقريبا هجر أيضا وكلية الوزن السكندري ذي الاثنى عشر مقطعا في دواوينه الثاني والثالث والرابع ( الأعياد البهيجة - الأغنية الحلوة - رومانسيات بلا كلمات ) والتي نشرت في أعوام ١٨٦٩ م و ١٨٧٢ م و ١٨٧٤ م على التوالي ، وعلى الرغم من أنه امتدح ومارس استخدام الوزن المتفرق ( المتواتر بشكل غير منتظم - أي السطر ذو المقاطع غير المتوازية وكأنه ) :

غامض جدا ومتطاير جدا في الهواء

دون شيء يستقر عليه أو يحط رحله

لم يذهب فيرلان لأبعد من ذلك حتى يستخدم أسطر ذات أطوال غير منتظمة في أشكال غير منتظمة ولم يبلغ حد هجر النظم كلية ، لقد كان تقليديا بدرجة كافية الى حد الشعور بأنه رغم أن النظم ليس بالضرورة دائما شعرا - الا أن الشعر دائما هو نظم . ولقد كان من نصيب صديقه الثوري رامبو أن يؤكد أن القضية ليست في الحقيقة هكذا .



الفصل الرابع



رامبو الملهم





## — الفصل الرابع —

### رامبو الملهم

بدأ انطلاق رامبو كالشهاب ليصبح شاعرا في عام ١٨٧٠ قبل السادسة عشر من عمره ، وبلغ حدا كبيرا من الشاعرية في عام ١٨٧٥ قبل أن يصل عمره الحادية والعشرون ، وفي هذه الفترة القصيرة من السنين قفز رامبو من كونه شاعرا تقليديا يشبه فيرلان في المرحلة البرناشية الى أن أصبح أحد الطليعيين ، حتى أنه للآن وبعد قرن من الزمان مازالت قصائده تحمل لمحة التجديد .

في مايو ١٨٧١ م وبعد أقل من ستة أشهر من نشره لقصيدته الأولى كتب رامبو الى أحد أصدقائه خطابا الهام ( خطاب الالهام ) والذي أدان فيه كل الشعر الفرنسي معتبرا اياه مجرد نثر مقفى مستقلا

لامرتين بأعتباره غارقا في صيغ عفا عليها الدهر من الشعر ، وأدان حتى بطله المفضل بودلير بأنه كان حرقيا جدا وبشكل واع أى مهتما بالصنعة الشعرية أكثر مما يجب .

ما كان يريد رامبو هو اشكالا جديدة من الشعر تعطى انطلاقة أكثر حرية لعبقرية الشاعر . لقد كتب يقول ( داخل شخص آخر ) وهى عبارته الشهيرة التى كثيرا ما يساء فهمها ، رغم أن رامبو يصفها قائلاً بأن مهمته هى أن ينتحى جانبا يراقب ويستمع الى انبثاقات أفكاره ( انى أجلس صامتا عند انبثاق افكارى اراقبها وأستمع اليها ) هكذا تصبح مهمة الشاعر ليس أن يخلق الشعر بشكل واع وارادى ولكن أن يسمح للشعر أن يتدفق من ذاته . مثل هذا المبدأ لو بلغ أقصى مدى له فانه يؤدى الى (السريرية) وبالفعل يعتبر رامبو مقدمة لهذه الحركة السرية التى تطورت مع السنوات الأولى من القرن العشرين . ولكن رامبو فى خطابه السابق لم يكن يشرح نظرية متكاملة بقدر ما كان يعبر عن احساس غامض بعدم الرضا بالخضوع لأى نظام وهذا أمر طبيعى لفرد فى سنه فى ذلك الوقت .

برغم أن عدم الرضا هذا أدى الى القليل أو ربما لم يؤد الى شىء من النتائج ، فان الأرض كانت ممهدة كى يمارس تأثير فيرلان أكبر قدر له على رامبو ، وذلك

حين دعاه فيرلان الى باريس عام ١٨٧١ م ، فمنذ ذلك التاريخ أخذ رامبو ( يكسر القيود القاسية للنظم ) كما يقول موريس وبمعدل مدهش ايضا فاق فيرلان . وفى مجموعة من القصائد كتبت فى مايو ١٨٧٢ نجد رامبو قد تجاوز فيرلان بكثير فيما يتعلق بالتجديد فى التكنيك ، فنجده لا يستخدم فقط سطورا ذات مقاطع غير متوازية بل أنه يذهب الى ابعد من ذلك ويخلط الأسطر ذات الأطوال المختلفة كما فى قصيدته ( أفكار الصباح الجميلة ) التى تحتوى على أسطر ذات أربع ، وست ، وثمانية ، وتسعة ، وعشرة ، واثنى عشر مقطعا فى تركيبة غير منتظمة تماما ، وكذلك القافية قد تعرضت لنفس اللامبالاة وفى قصيدة مثل « دمية » نجده يخلط قافية بأخرى ويستبدل واحدة بأخرى ، وفى قصيدة مثل « أعلام مايو » نجده هجر كىل ما يتعلق بالقافية ويكتب ( الشعر المرسل ) الذى لم يكن أبدا من ملامح الشعر الفرنسى لاختلاف اللغة الفرنسية عن الانجليزية ، حيث لا توجد صيغ موسيقية فى اللغة الفرنسية يمكن استغلالها كما فى اللغة الانجليزية .

ولا شك أنه لهذا السبب انتقل رامبو الى النشر فى « اشراقات » التى أخذ يكتبها فى آخر ١٨٧٢ م والتى اختفت فيها كل آثار القافية والوزن . ويحدث رامبو تأثيره الشاعرى بدلا من ذلك باستخدام ركاز من الصور المشرقة غير المتوقعة التى تتراكم واحدة فوق الأخرى ،



وكذلك يخلق صيغا وزنية متغيرة تتماوج وتطفو مع حركة الفقرة كما يبدو في هذه الفقرة الأخيرة من « الجنى » حيث يصور مخلوقا مقدسا يفود شعبه الى عالم آخر حيث يقول :

[ انه يعرفنا جميعا ويحبنا جميعا ، فدعونا اذن في هذه الليلة الشتوية من قمة لقمة ، من القطب الصاحب للقلعة ، من وسط الناس الى الشاطئ ، من لمحة للمعجى ، ونحن خائرى القوى والمشاعر ، نحياه وننظر اليه ونجعله يتقدمنا تحت البهار وفوق قمم صحارى الثلوج - دعونا نتابع نظراته وانفاسه وجسده وحياته ] \*

لم يكن رامبو هو أول من كتب قصائد نثرية ، فمن المعروف أن بودلير فى قصائد « كآبة فى باريس » أو التى عرفت باسم « قصائد نثرية صغيرة » فى هذه القصائد كان بودلير يهدف الى كتابة ما اسماه ( النثر الشعري ) أى نثر موسيقى بدون قافية ولا وزن ولكنه طبع وامتماوج بدرجة تكفى أن يكيف نفسه مع حركة الروح الغنائية ، ويناسب خيال الانسان الحالم ، مثل موج البحر فى حركته الرقيقة ، ويناسب أيضا قفزات العقل المفاجئة ) \*

لكن قصائد بودلير المنشورة قد كتبت بعناية واضحة وبشاعرية متيقظة مقصودة ، وكتبت فى جمل دائرية كما فى بداية قصيدة « عبر الشعر » التى تشبهه

الكثير من « قصائد نثرية صغيرة » فى أنها تعتبر وجهها.  
آخر لموضوع عولج فى « أزهار الشر » حيث يقولون :  
[ دعينى أتنسم ولوقت طويل طويل عطر جدائل شعرك،  
دعيني أدفن وجهي فى هذه الجداول كرجل استبد به  
العطش فألقى بوجهه فى ماء نهر رقراق ، ودعيه ينساب  
بين يدي كمنديل معطر حتى يطلق للهواء موجات  
الذكريات ] \*

هذه التكوينات اللغوية المتأنية المتأنقة بمقارناتها  
المرسومة بعناية فائقة تختلف بشكل واضح عن اللغة  
المباشرة والتأكيدية التي يستخدمها رامبو ليس فقط فى  
( اشراقات ) ولكن أيضا فى ( موسم فى الجحيم ) نجد  
مثل هذه السطور فى بداية المقطع الأخير من ( وداعا )  
اذ يقول : ( أتى الخريف ، ولكن لماذا نندم على رحيل  
الشمس الخالدة اذا كنا نعكف على اكتشاف مصدر  
الضوء المقدس بعيدا عن أولئك الذين تنتهى حياتهم  
بنهاية كل موسم وفصل ) \*

انه بهذا اللون من الكتابة أكمل رامبو الثورة  
الرمزية ضد النظم التقليدى وأعطى للشعر نوعا جديدا  
من القوة والمباشرة التي جعلت منه أداة أكثر طواعية  
لإثارة المشاعر والأفكار ، ذلك أن هدفه كما هدف  
بودليير وفيرلان كان كشف مشاعره وانطباعاته بدلا من  
وصفها ، وذلك منذ أن بدأ فى الابتعاد عن الشعر  
التقليدى وأخذ فى الكتابة منذ الأشهر الأولى لعمله

وأى وسيلة أفضل من هذه يمكن أن تعبر عن نزوة  
السعادة المنتشية ؟ \* الاحساس بالسير على الهواء ؟  
الشعور بأنك لا تبالي بالعالم ؟ أى طريقة يمكن أن  
تكون أفضل من هذه القصائد النثرية البسيطة التي  
بمجموعاتها المتداخلة الوزن لا تبتعد كثيرا عن الشعر  
المرسل ؟ \* أسمعه يقول :

[ امدد حبالا من قمة الى قمة - أكاليل زهور من  
نافذة الى نافذة - سلاسل ذهبية من نجم الى نجم ،  
وأرقص ] \*

برغم أن هذا التراكم من الصور غير المفصلة  
لترجمة عاطفة ما بالرغم من أن هذه الصور لصيقة  
برامبو في مباشرته واختصاره ، إلا أنه من الواضح  
أنها ترتبط ببودلير في ( انسجام المساء ) وفيران في  
( القمر الأبيض ) \* ومثل ذلك أيضا قصيدته النثرية  
( زواج ملكى ) التي تصف زواج ملك وملكة :

[ فى صباح مشرق جميل ، ووسط جماعة من الطف  
البشر ، أعلن رجل وامرأة فى ساحة المدينة « يا أصدقائى :  
أريدها أن تكون ملكة ! » وضحكت هى وارتعشت وهى  
تقول « أريد أن أكون ملكة » ثم تحدث هو الى أصدقائه  
عن الوحي وعن محنة فى طريقها الى الزوال .

تمايلا نحو بعضهما فى عناق طويل ، واستمر



تتويجهما صباحا بأكمله اذ ارتفعت تعليقات الزينة  
القرمزية فوق المنازل وبعد الظهيرة أيضا عندما سارا  
وسط حدائق مليئة بالنخيل [ \* ]

هذه القصيدة ، مثلها مثل ( كآبة ) لبودليير ومثل  
( القمر الأبيض ) لفيرلان ، بها ثلاث أو أربع كلمات  
توحي بأن الصورة الخيالية تحمل معنى خفيا وان الملك  
والملكة هما رامبو وتلميذه أو من سماه فيما بعد رفيقه.  
في الجحيم فيرلان \* وهو في محاولته أن يخلق عالما  
مثاليا نجح في ذلك ولو لفترة قصيرة عندما استمتع  
الملك والملكة بالزهو المرموز له بصور التعليقات القرمزية  
وبالنخيل . وبالرغم من أن معرفتنا بأخلاق رامبو  
وأفكاره قد تطور وتعمق معنى القصيدة الا أنه يجب ،  
ومن الممكن ذلك ، أن ننظر اليها مثل قصائد بودليير  
وفيرلان باعتبارها اشارة للحظات من النجاح مضت بعد  
نضال طويل لاثنيين من البشر لهما مزاجين مختلفين  
أحدهما قوى واثق من نفسه والآخر ذو طبيعة مترددة  
نسائية \* وحتى الى هذا الحد فانه يترك للقارئ أن  
يستوضح الرموز المستخدمة ليدرك أن هذا ليس مجرد  
تقرير عن زواج ملك وملكة في بلد بعيد \*

انه ليس فقط في مجال الرمزية الانسانية وفي  
دنيا العواطف اعتنق رامبو وطور تكنيك بودليير  
وفيرلان ، بل في مجال الرمزية المتجاوزة أيضا ، حيث

يلعب دورا أكثر أهمية من فيرلان الذى يفتقد قوة ذكائه . ان رامبو لم يحلل فى شعره طبيعة عالمه المثالى ولكنه ينقله ببساطة الى القارئ ، وهذا ما نجده فى واحدة من قصائده التى تعتبر قديمة نسبيا وتقليدية نسبيا والتى تعتبر من أشهر أعماله (الزورق النشوان) وقد كتبت قبل أن يتجه الى باريس مباشرة فى سبتمبر ١٨٧١ م حيث انضم الى فيرلان . هذه القصيدة يمكن قراءتها ببساطة كأنها تقرير عن سفرياته وذلك عن طريق تجسيد قارب يندفع بوحشية دون أن يتحكم فيه أحد ، وقد يكون تقريراً من رامبو عن حلم حى ، ولكن المعنى الحقيقى لقصيدة ( الزورق النشوان ) مثلها مثل قصيدة بودليير ( الشعر ) يكمن فى تراكم الصور غير العادى يربطها عنصر مشترك يطور دائماً انطباعاً وليس وصفاً للفردوس الذى يبحث عنه الشاعر .

ان فردوس رامبو يختلف جدا على أى حال عن فردوس بودليير ، ولا شك أن هذا راجع الى أنه أصغر كثيراً وقد عاش حياة جامدة فى مدينة تشارلى فيل الصغيرة شمال شرقى فرنسا حيث تربى على يدى أم خشنة الطباع مسيطرة . من هنا لم يكن عالمه المثالى هو الملجأ الهادىء الآمن الذى كان يتطلع اليه بودليير ، على العكس من ذلك فعالمه هو عالم العنف والصخب ، وفوق كل هذا فهو عالم الحرية الكاملة . ان صورة القارب

الذى يندفع دون انضباط عبر بحار لا حصر لها يتراقص  
كفليئة فوق الأمواج ، ويلتقى بشعابين عملاقة ووحوش  
بحرية ، وجبال جليدية ، ونافورات مائية هذا القارب  
فى رحلته هذه قصد به أن يجعل القارىء يشعر بالاثارة  
الحادة والسعادة الجنونية التى خبرها رامبو فى الحقيقة  
من قبل فى مناسبتين أو ثلاث انطلق فيها بعيدا عن  
البيت قبل ذلك ببضعة شهور \* الواقع أن هذه الهروب  
القصيرة الى باريس وبروسيا كان يكتنفها ارتباط  
عاطفى حيث ان رامبو فى كل مرة كان يرغب على العودة  
متسللا بعد أيام قليلة ، وليس هناك تقرير حقيقى عما  
فعل ولا حتى وصف لما شعر به يمكن أن يكون له التأثير  
الرهيب الذى تحدثه رمزية قصيدة (الزورق النشوان) :

( رأيت سماوات تمزقها الأضواء والنافورات المائية  
وأموجا تتكسر مزبدة وتيارات ، لقد رأيت الغسق ،  
ورأيت الفجر يشرق كسرب الحمام ،  
ورأيت أشياء لا يراها الناس الا خيالا )

ويجب أن نضيف أن هذه كانت أشياء تخيلها رامبو  
فقط ، إذ أنه حتى هذا اليوم لم يكن قد رأى البحر ،  
فهو ، على عكس بودليير ، لم يكن يمتلك مصادر للخبرة  
الواسعة يرسم منها صورته التخيلية \*

ولكن مثل بودليير فى عالم ذكرياته ، كان عالم



الخيال عند رامبو أكثر واقعية من الواقع نفسه ، وهذا ما يوحى باصطلاح ( الشاعر الملهم ) أى الشاعر الذى يخترق الحجب الى عالم آخر وراء الحقيقة - ولكن بينما يرى بودليير قوة الشاعر هذه كملهم أو متنبىء هي هبة تمنح للشاعر فان رامبو على العكس أعتقد أن الشاعر هو الذى يجعل من نفسه ملهما ، وهو يفعل ذلك متعمدا بتعطيل الحواس كما يسميه ( تعطيل طويل هائل ومتعمد لكل الحواس ) \* حين يعرض الشاعر نفسه لكل نوع من الخبرات الحسية ( كل أنواع الحب والمعاناة والحماقات ) يكتسب نوعا من الحساسية المفرطة التى تمكنه أن يرى الأشياء الخافية على الآخرين ( أن يفهم لغة الزهر والأشياء الجامدة حسب تعبير بودليير \* وبالنسبة لرامبو يعتبر الشاعر مخلوقا مقدسا قاهرا على أن يخلق عالمه ، وكما شبه بودليير الشاعر بالمسيح فى ( البركة ) كذلك رامبو ينقل عنه فيرلان قوله فى ( كريمن اموريس ) ( سأكون أنا هو الشخص الذى سيخلق الله نفسه ) - وبالفعل نجد فى ( اشراقات ) أن رامبو يتعامل مع الحقيقة باعتبارها المادة الخام التى يخلق منها عالما جديدا \* وفى قصيدة ( ملاحه بحرية ) على سبيل المثال ، وهى قصيدة أخرى كتبها وهو لم يكن قد انتقل للنشر تماما ، وهى مكتوبة بالشعر المرسل فى أسطر غير مقفاه وذات أطوال مختلفة ، فى هذه القصيدة نجد البحر انتقل الى الأرض والأرض انتقلت الى البحر اذ يقول :

[ محاريث من الفضة والبرونز  
 مقدمات سفن من الصلب والفضة  
 تندفع عبر الأمواج  
 تقتلع الجذور العالقة  
 تيارات الأرض  
 والأخاديد الطويلة بين مد وجذر  
 تتدفق وتدور نحو الشرق  
 نحو أعمدة الغابة  
 نحو جذوع حواجز أمواج الميناء  
 التي تنضأ جنباتها بدوامات الضوء ]

« انى أصل الى مرحلة من الهلوسة البسيطة » هكذا  
 كتب رامبو في فصل من فصول ( موسم في الجحيم )  
 تحت عنوان ( كيمياء الأفعال ) انى أرى بوضوح معايد  
 فى أماكن المصانع « - ولكن حالة الهلوسة هذه التى  
 أقلم نفسه عليها وهذه القدرة على أن يرى المعايد فى  
 أماكن المصانع وأن يعيد تشكيل الحقيقة - هذه الأشياء  
 لم تستمر ، فقد لعب فيرلان دورا حيويا فى تشجيع  
 رامبو فى محاولته أن يجعل للشعر قوة الخلق ، ولكن  
 العلاقة الشخصية بينهما أصبحت مريرة وانتهت الى شجار  
 عنيف فى يوليو ١٨٧٣ م ، وعندئذ كتب رامبو فى  
 ( موسم فى الجحيم ) ناظرا بمرارة الى الشهور المنصرمة

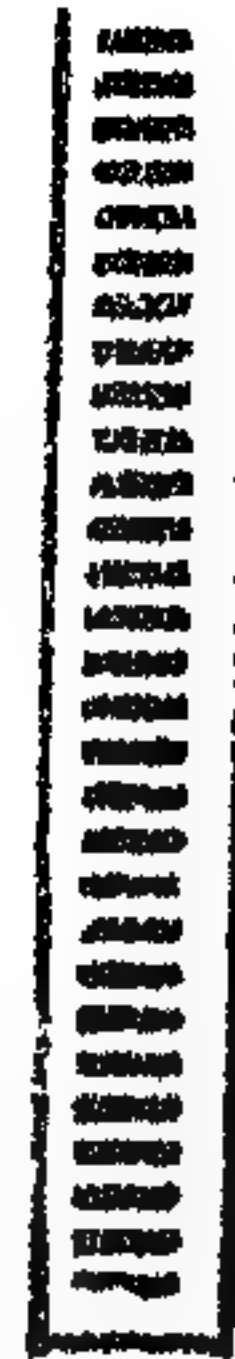
التي كان من المفروض على العكس أن تكون ( موسم في النعيم ) ، وهو يتمثل نفسه يلعب دور الاله الخالق ، فما كان يسميه من قبل ( اضطراب عقلي المقدس ) يصفه الآن ( الهياج العقلي ) وهذا بالذات عنوان أحد الفصول الرئيسية في ديوان ( موسم في الجحيم ) ، وبالمثل العنوان الفرعي ( كيمياء الأفعال ) والذي سبقت الإشارة إليه . يوحى هذا بأن ما اعتقد به رامبو في وقت ما من أن للكلمة قوة أن تحول المعدن الخسيس الى ذهب قد تغير وأصبح قوله يوحى بأن هذا الاعتقاد كان يشبه في حماقته أحلام الكيميائيين في العصور الوسطى مثله مثل بودلير يفشل رامبو في محاولته اختراق الحقيقة الى العالم المثالي . وأيضا مثل بودلير تماما في نهاية قصيدة ( الرحلة ) ، وبرغم التشاؤم في قصيدة ( الكتابة ) و ( السبعة المسنين ) ، نجد بودلير يترك الاحتمال قائم بأنه ربما بعد كل ذلك يمكن الوصول الى الفردوس ، وأنه في أعماق جهنم قد يوجد النعيم أو الجحيم . كذلك رامبو في نهاية ( موسم في الجحيم ) نجده يستفيق من يأسه ويتمسك بالأمل في انه برغم فشله الخاص فان فجر عالم جديد سوف يأتي وان عالمه المثالي سوف يمكن الوصول اليه . ( وفي فجر مسلح بالصبر المتأجج سوف ندخل المدن العظيمة ) .

وكان الصبر هو ما يفتقده رامبو ، وهناك دراسة



عنه تحت عنوان ( رامبو هذا العبقرى الغير صبور ) .  
ولكن نفس الناقد الذى يصف رامبو بالعبقرى النافذ  
الصبر - نفس الناقد نجده يصف شاعرا آخر هو ستيفن  
مالارميه بأنه ( يملك هذا الصبر الدؤوب الذى هو سمة  
العبقرية ) . ومالارميه فى الواقع هو الذى اقترب  
أكثر من أى شاعر رمزى آخر الى تحقيق هدفه ، وهو  
الذى ينظر اليه باعتباره كاهن الرمزية الأعظم .





الفصل الخامس



مالارميه واللامحدود





## — الفصل الخامس —

### مالارميه واللامحدود

تتبع نظرية مالارميه في الرمزية المتجاوزة أساسا من نفس الاحساس بعدم القبول بالواقع القائم التي خايرها رفاقه الرمزيون ، وهذا الاحساس بعدم التوافق أو القبول لدوره ربما كان راجعا لأسباب مماثلة أيضا ، لأنه لا شك شيء له دلالته ( مع احتمال استثناء فيرلان ) ان كلا من هؤلاء الشعراء كان له طفولة مضطربة ، فيودليير قد مات أبوه وهو مازال في السادسة من عمره ، وأبو رامبو قد هجر زوجته وعائلته بعد ست سنوات من زواجه ، وماتت أم مالارميه وهو في الخامسة من عمره \* .

في واحدة من قصائده المبكرة باسم ( الظهور )

يصف مالارميه شبحا تحوطه هالة من ضوء يذكر أنه  
كان يظهر له في أحلامه وهو طفل ، وكان يتلألاً على  
رأس هذا - الشبح كوكبة من النجوم المعطرة \* هناك  
احتمال لا يشوبه كثير من الشك بأن هذه صور مثالية  
لأمه الميتة :

( شبح امرأة تضع قبعة من نور  
كانت قديما وفي نومي الطفولي الجميل  
تزورني كل يوم ويدأها تضمان  
كوكبة من النجوم بيضاء عطرية )

هذه الأسطر يرجع تاريخها الى ١٨٦٢ عندما كان  
مالارميه في العشرين من عمره ، وبعد أن عبر في  
شعره عن رغبته في أن يدير ظهره للحياة كما يقول في  
( التوافق ) وأن يولد من جديد في عالم افتقده ومازال  
يعلم به - عالم يزهر فيه الجمال :

( أحلم دائما أن أولد من جديد متوجا  
في سماء مفتقدة يزهر فيها الجمال )

هنا نجد تشابها واضحا بين شعر مالارميه وشعر  
بودليير ، ولكن مع نهاية ١٨٦٤ م وجد مالارميه ( وهو  
صاحب العقل الحاد الذي يبحث عن اجابات عقلية شافية



لتطلعاته ) أنه لا يستطيع أن يختبئ في بساطة وراء حلم غامض غريب بعالم مثالي \* فإذا كان هناك بديل للحقيقة الواقعة فيجب أن يكون هذا البديل - هي رأى مالارميه - قادرا على تقديم تعليل منطقي \* ونحسب مثل هذا التعليل العقلي المنطقي كان هو المهمة التي أوقف مالارميه جهوده عليها في بحث لا يمل عن حل لهذه المشكلة في سنتي ١٨٦٤ و ١٨٦٥ \* وترمز ( المؤلفو الوضاعة ) لدى أميرة أحلامه الباردة البعيدة المنال هيروديا التي تظهر في الدراما الشعرية غير الكاملة التي بدأها في ذلك الوقت ، ترمز هذه المؤلفو الى بحثه الذي لا يتوقف عن اجابة على تساؤله \*

و حين أشعل مالارميه ضوء العقل البارد ليقوده في سؤاله عن طبيعة العالم المثالي نجده وصل في بادئ الأمر الى النتيجة التي قد تبدو واضحة بأن وراء عالم الواقع لا يوجد شيء غير الفراغ العقيم \* والعديد من خطابات في هذه الفترة تحوى اشارات الى « العدم » والى « الاشياء الذي هو الحقيقة » ، ولكن مالارميه قاده اعتقاده القوي بأن عالما مثاليا لابد أن يكون موجودا ( وربما ساعده على ذلك تعرفه على أعمال الفيلسوف الألماني هيغل ) قاده ذلك الى نتيجة أخرى أبعد من النتيجة الأولى وهي أن العالم المثالي يختبئ وراء الفراغ العقيم - ان اللانهائي يكمن في الاشياء ، ومهمة الشاعر اذن هي أن يعزل نفسه عن كل ما يصله بالواقع حتى

يخلق نوعا من الفراغ في داخل نفسه تتدفق وتتلاها في هذا الفراغ صور العالم اللانهائي الكامن في الاشياء . وقد كتب مالارميه الى صديقه كازاليس في ١٨٦٧ يقول « لقد أصبحت الآن متجردا عن شخصيتي ، لم أعد ستيفن مالارميه الذي تعرفه ، ولكن مجرد وسيطة يستطيع العالم الروحي من خلاله أن يصبح مرئيا - يتشكل وينمو من خلال من كان أنا » .

ان هناك تشابه غريب بين هذه العبارة وتلك التي استخدمها رامبو بعد ذلك بست سنوات عندما كتب ( لقد غلبت آخر ) ( ان بداخلي شخص آخر ) . ولكن الشعارين وصلا الى أفكارهما المتعادلة هذه وهما مستقلين عن بعضهما وأخرجاهما بطريقتين مختلفتين ، فبينما رامبو فقط يقف جانبا ويدع رؤاه الفوضوية تتدفق الى عقله ، نجد مالارميه يفرغ عقله عامدا وبوعي من كل الصور التي قد توجد في الواقع وينفس القدر من الوعي يبني صورته عن ( الأزهار المفقدة ) و ( المفاهيم المجردة ) .

هذه هي القضية المطروحة في قصيدة ربما اعتبرت مفتاح أعمال مالارميه كلها وهي السوناتا التي كتبها أو بدأ كتابتها في ١٨٦٨ تحت عنوان ( سوناتا رمزية عن نفسه ) والتي نشرها بعد ذلك بحوالي عشرين عاما تقريبا في ١٨٨٧ بدون عنوان ومع بعض التغييرات

التي تعتبر طفيفة نسبيا ، والقصيدة ، مثلها مثل كل أعمال مالارميه المتأخرة ، يصعب بل من العبث اعطاؤها أى معنى حرفى أو قريب من الحرفى وإنما المحاولة هنا هى استخراج معنى مناسب على النحو التالى :

‏ [ الأصابع المرتفعة لتمثال من العقيق ،  
يرمز جسمه المنحنى لمعاناة الشاعر ،  
يرفع بين يديه فى الظلام شمعة  
يحرق فى لهيبها الشاعر (الذى هو العنقاء بين الرجال)  
مخططات محاولاته الشعرية الأولى غير الناجحة

ليس هناك من شىء فى جنبات العجزة الخالية  
لجمع رماد هذه الأحلام  
ليس هناك حتى من قوقعة بحرية  
( رمز انبثاق شىء من لا شىء )  
هذا الشىء الفارغ التافه الذى يسمع فيه صوت البحر  
قد أزاله صاحب العجزة الذى قرر آسفا أن ينهى  
حياته كشاعر •

ولكن بالقرب من النافذة المفتوحة نحو الشمال توجد  
مرآة ذهبية الاطار ، محفور عليها أشكال وحيد



القرن يبدو في الضوء الذابل للشمعة مهاجما  
العروس البحر التي سقط جسدها العارى وشاحص  
تحت سطح زجاجى \*

وفي فراغ هذه المرأة ومن قرب اطارها تنبعث  
أطياف \*

النجوم السبعة فى مجموعة الدب الأكبر [ \*

هذه ، مثلها مثل قصائد بودليير وفيرلان ورامبو ،  
يمكن النظر اليها كقصيدة وصفية تماما ، لكن لو  
وضعنا فى اعتبارنا العنوان الأصيل ( سوناتا رمزية عن  
نفسه ) وتنبيهنا أيضا لأفكار مالارميه فان هذه الحجرة  
الفارغة ( التى كانت هى الصورة المفضلة لديه فى هذه  
الفترة ) سنجدها ولا شك هى صورة رمزية لعقل  
شاعر نفسه ، وهى فى الحقيقة طريقته لخلق الفراغ  
الذى يتحدث عنه فى داخل نفسه ، فهو لا يقارن ضمنا  
بين عقله والحجرة الفارغة ولكن هذه الحجرة قد أفرغت  
حتى من رمز الفراغ نفسه ( لا توجد حتى قوقعة  
بحرية فارغة ) \* فانه باستثناء ضوء الشمعة المرتعش  
نجد أن الشيء الوحيد فى هذه الحجرة الرمزية هو مرآة ،  
وهى أيضا فى حد ذاتها لا وجود لها ، وانما فقط تعكس  
وتحدد معالم الفراغ \*

مالارميه اذن يؤكد وينقل لنا فكرة ( العدم ) من

خلال ثلاثة عشر سطرا من السوناتا حتى نصل الى  
السطر الأخير فنجد تغيرا سحريا مفاجئا حيث نجد على  
سطح المرآة الفارغ المتجه شمالا عبر النافذة المفتوحة  
يبدأ في الظهور رمز اللانهائية المتمثل في ( كوكبة  
النجوم الضخمة التي تهيمن على السماء من ورائها ) \*  
في هذه السوناتا الرائعة نجد مالارميه يؤكد عمليا  
ما سبق أن قاله في خطابه لكازاليس من انه ( وسيط  
يستطيع عالم الروح أن يتجسد ويتشكل من خلال من  
كان أنا ) ولكنه أيضا يعطى دليلا على نوع الاسطر  
الشعرية التي كان يعمل من خلالها على خلق عالمه  
المفقود ، فعلى سبيل المثال مجموعة كواكب الدب الأعظم  
لا تسمى أبدا باسمها ولا حتى كلمة نجم تستخدم في  
القصيدة حتى أنه قد يكون من الخطأ أن نقول انه في  
نهاية القصيدة تظهر مجموعة الدب الأعظم في المرآة ،  
ما يظهر في الواقع هو سبع نقاط من ضوء متألئة  
يخلقها مالارميه ، هي سبعة نجوم قد نقول عنها انها  
لا توجد في أى سماء معروفة لنا ، وأكثر من هذا فان  
مالارميه لا يقدم فقط الصورة المرئية لسبع نقاط ضوء  
تنعكس على مرآة في حجرة فارغة ، ولكنه ينقل انطبعا  
مشابها بوسائل سمعية بأن الشكل المقفى الذي يعتبر  
صرحا قويا مدهشا نجده هنا مبنى وبشكل خاص على  
القافيتين or و IX والتي تعنى أولاها ذهب ( وهو  
الذي يقبل عامة كرمز للعالم المثالي ) كما في (الدورادو)

و ( العصر الذهبي ) . والثانية وهي المقابل الصوتي للحرف X في اللغة الفرنسية وهو رمز اصطلح عليه عامة للمجهول . هكذا لا يقدم مالارمييه فقط صورة بصرية لكوكبة كبيرة من النجوم تصعد من العدم ولكنه أيضا ينقل نفس الاحساس بوسيلة سمعية ، وذلك بفضل التبادل المستمر عبر القصيدة بين or و IX

ان تخلق شيئا من لا شيء بهذه الطريقة المعقدة الغريبة وأن تستخدم كل مصادر اللغة لا لتصف حقيقة قائمة خارج القصيدة ولكن لتخلق حقيقة جديدة غير قائمة - مثل هذا العمل هو عمل رهيب وشاق ، وهو ما لم يستطع مالارمييه أن يصل به إلى نهاية ناجحة تماما .

ظل مالارمييه لمدة ثلاثين عاما وحتى مماته في ١٨٩٨ م يعمل فيما كان يسميه العمل الكبير ، وهو تعبير لا يعنى في الفرنسية عملا عظيما فحسب وإنما يشير الى حجر الفلاسفة الذى كان الكيميائيون يظنون أنه يحيل لهم المعادن الخسيسة الى ذهب . لكن شيئا من عمل مالارمييه هذا لم يصل الينا ( وان كان النقاد منقسمين حول هذه النقطة ) . والقصائد القليلة التى كتبها بين ١٨٦٨ و ١٨٩٨ والتى وصل عددها فقط الى ثلاثين معظمها سوناتات - هذه القصائد تعتبر قصائد ليست ذات وزن كبير وقد سماها هو بتواضع ( دراسات



تمهيدية ، على أمل شيء أفضل ، وكأنها شحذ القلم قبل الكتابة ) \* . والعديد من هذه القصائد مثل ( أصابعها المرتفعة ) تنصب على محاولاته أن يخلق الحقيقة الجديدة ، بينما بعضها الآخر ينصب على أحداث تنويعات على نفس موضوع « لانهائية العدم » أى حياة خالدة تنبع من العدم \* . ومعظم هذه القصائد الأخيرة مراث لشخصيات أدبية معروفة فى ذلك الوقت مثل جوتير وأنجر بو و بودليير وفيرلان والمؤلف الموسيقي فاجنر - وهى تتبع نفس الشكل الرثائي التقليدى الذى يقول بأن الشاعر رغم أنه يموت إلا أنه يحيا من خلال أعماله ( ان عظمة العبقريّة الخالدة لا يمكن أن تنطفىء ) \* . أحد هذه القصائد يخاطب فيها صديقا ماتت زوجته حديثا وتستحق الأسطر الثلاثة الأخيرة منها أن نورد هنا ليس فقط لأنها تؤكد القدرة المبدعة للكلمة التى يمكن أن تعيد المرأة الميتة من قبرها ولكن أيضا لأن الكلمات ومثل ( أصابعها المرتفعة ) يسحرها الشاعرى تصل الى حد يجعل القارئ يستمع الى صوت المرأة الميتة وهى تتمنى العودة من برودة القبر الى دفء وضوء المدفئة ، وهى تعود للحياة مجرد سماعها لأسمها يهمس به أثناء الليل :

( تنهض روحى مرتجفة حول هذا الموقد المضى ،  
 اذ يكفينى للعودة للحياة أن تعيد شفتيك  
 نفخة دفء الى اسمى حين تهمس به فى جنبات الليل )

ان مالارميه لم يفشل فشلا تاما فى استخلاص شىء من  
 الاشياء - لخلق حياة من الموت ، ولكنه فى الفترة من  
 ١٨٨٥ الى ١٨٩٠ هجر هذه الطموحات مؤقتا من أجل  
 متع عقلية أقل قيمة قدمتها له امرأة تدعى روبرت  
 (لورانت) التى كانت من قبل عشيقته وموديل للرسم  
 (ادوارد ماتيه) . لقد استمر يكتب الشعر على أية  
 حال - بل وشعر من نفس النوع ، بمعنى أنه مازال  
 يستخدم ما كان يسميه الكلمة الموحية - غير المباشرة  
 اطلاقا ، ومازال يهدف نحو الايعاء وليس الوصف كما  
 نرى السطر الأول من ( أصابعها المرتفعة ) الذى ينتهى  
 بالمقطع IX والسطر الأخير بالصوت or كذلك نجد  
 احدى أغنيات الحب عنده تبدأ بكلمة ( الشعر ) وتنتهى  
 بكلمة ( الشعلة ) وبين هذين القطبين نجد مالارميه يغير  
 ويقلب فى تكويناته اللفظية حتى أنه يكس فى قصيدة  
 من أربعة عشر سطرا عددا هائلا من الكلمات التى  
 توحى بالضوء والدفع واللهب والفروب - التاج  
 الملوكى - الأكاليل - الاشتعال - النار - الفرحة -  
 الكواكب - الوميض - الياقوت - : الخ . . ،

ولكن الشىء الذى كان يحاول أن ينقله لنا عن طريق  
 التكرار هو أكثر عمقا من أى شىء استخدمه بودليير أو  
 فيرلان هذا هو الشعور الداخلى وليس فقط الصورة  
 المثالية . ومن هنا نجده فى أواخر ١٨٨٠ قد تحول من  
 شاعر الرمزية المتجاوزه الى الرمزية الانسانية .

كان هدف الشاعر أن يعيد في القارئ ( وهذا هو هدفه في القصيدة التي نحن بصدد ها ) وذلك من خلال انطباع بصرى لصورة شعر ( مارى لورنت ) الأحمر المنسدل وكأنه اللهب المشتعل ، أن يعيد خلق الاحساس بدفء الحياة الهائلة أو الشعور المتألق بالسعادة التي خبرها في حضرة هذه المرأة التي يقول عنها في السطور الأخيرة ( تمحو أو ربما تحرق — حسب تعبيره — شكوكه ومخاوفه وتجعله يشعر كأنه الأمير بين الرجال ) .  
يتضح من القصيدة أنه يتشبه بالصيغة الرمزية حتى النهاية كما كان يفعل بودليير :

( شعرها كان في وقت ما كلهب يقفز ، ولكن الآن ، حيث الرغبة لفرد هذه الجداول قد تضائلت نهائيا ، تتلوى الجداول ، كتاج ذابل حول رأسها ،  
موضوعة على المكان الذي منه انبثق اللهب ذات مرة .  
لكن لا حاجة بها الآن الى التنهد أسفا على سستاب شعرها المنساب في حيوية ، لأن ضوء لهيب الحب داخلها ،  
والذي كان شعرها علامته الوحيدة الأصيلة في وقت ما ،

ما زال يتلأأ في وميض عينيها الباسمتين الصادقتين .  
ان أى تلميح بحب غريزي انما هو اهانة لهذه المرأة ،



التي رغم أن أصابعها بخواتمها ، وجواهرها لم تعد  
تمتد

لتطلق جدائل شعرها منسدلاً ،  
ألا أنها مازالت تمثل أريج جواهر الأثوثة المتألق ،  
ببريق حوئلها يجعلها تستطيع باقتدار  
أن تطرد عن الشاعر كل الشكوك  
وبدلاً منها تجعله يشعر أنه أسعد الرجال حظاً •  
ذلك أنها تمتعه وتحرسه كشمعة (

لا بد من الاعتراف أنه في محاولة لتبسيط المعنى  
أضيفت علامات ترقيم من فواصل ونقط لم تكن موجودة  
في النص الفرنسي الأصلي • وكثير من النقاد قد لا يوافق  
على ذلك حيث أنه يقحم بعض التفاسير التي لا يرضون  
عنها • ونقاد آخرون يستنكرون أية إضافة من أي  
نوع ، حيث أن مالارميه متعمداً قد حذف كل علامات  
الترقيم من قصائده الأخيرة لأنه شعر بلا شك أن هذا  
أسلوب غير ملائم لظهار كل أعماق وتعقيدات صيغته  
اللغوية •

ولكن مجرد أن يهمل الشاعر علامات الترقيم فإن  
هذا لم يكن إلا إجابة سلبية على مشكلة كيفية تناول  
وسيلة تعتبر متزايدة الشراء ومعقدة ، وفي سنة ١٨٩٧  
وقبل وفاته بعام واحد اتخذ مالارميه حلاً أكثر إيجابية

وذلك في عمل ثوري من نوع فريد كان التعبير الرئيسي الذي يدور حوله العمل هو ( ضربة حظ لا تخطيء الصدفة أبدا ) .

وطبع هذا العمل بحروف كبيرة والكلمات متناثرة دون تنسيق على ما يقرب من عشرين صفحة \* وهناك بعض التركيبات الفرعية بعضها بأحرف رئيسية كتبت بحجم صغير وبعضها بالحجم العادي - وبعضها بخط مائل ، ونجد أن هذه التركيبات الفرعية متداخلة مع كلمات التركيبات الرئيسية \* والصفحة كأنها صفحة مزدوجة ، وتنطلق الجملة من أقصى يسار الصفحة الأولى إلى أقصى يمين الصفحة الثانية باعتبارها جزءا واحدا وعندما توصل مالارميه إلى هذا الشكل كان معنى ذلك أنه يبتعد عن قيود الأشكال التقليدية للتعبير أكثر من كل رفاقه من الرمزيين ، فان استخدام الحروف ذات الأشكال المختلفة مكنه من أن يظهر بوسائل بصرية أهمية التركيبات الرئيسية وأن يشير إلى التركيبات الفرعية بشكل أوضح كثيرا من استخدام علامات الترقيم \* ولكن الأكثر من هذا أنه استطاع أن يدخل عنصر الصورة البصرية في الشعر ، وذلك باستخدام المساحة الكبيرة التي أتاحها له الصفحة المزدوجة ونثر الكلمات القليلة على الصفحات بطريقة غير منتظمة . فنجد معظم الصور في قصيدته الأخيرة ( ضربة حظ ) مرتبطة بالبحر والسماء ، ولا شك أن الكلمات أحيانا

نجدها في وحدات منفصلة على امتداد الصفحة المزدوجة وكأنها النجوم السوداء على صفحة من سماء بيضاء ، وأسطر الطباعة تنتشر مبرجرة أذيالها بعضها عبر الصفحة كأنها ( نيجاتيف لصورة مركب ينهض ، والمقصود هنا هو التأكيد على قوة الصورة مثلما كان التأكيد على الأصوات  $\Delta$  و  $\sigma$  التي قصد منها تلمس الأثر البصري ( أصابعهما المرتفعة ) ولا شك أن هناك علاقة حميمة بين هذين العاملين رغم أن التفاؤل الموجود في القصيدة الأولى متضمن في مجموعة الكواكب التي ترتفع في زهور من الحجرة الخالية نجدها في الثانية حلت محلها صورة مجموعة مشابهة من الكواكب تستقر في هدوء واستسلام فوق حطام سفينة منكوبة \* هذا هو حطام طموح مالارميه في أن ينقل المتالية الى الواقع ، ولكنه يجد عزاء في الظن بأنه حتى لو نشر عمله ( العمل الكبير ) ربما يهوى هذا العمل الى مدارك النسيان \* فان معظم الكتاب يعرفون أن الحصول على فرصة للنشر قد يعنى شيئاً آخر هو أن ما ينشر قد يبقى دون قراءة \* ومالارميه يجد عزاء أكبر من هذا في أنه حتى لو أن المرء لم ينشر أفكاره فقد يجد فرصة أخرى في أن ينتشر بوسائل أخرى ، وقصيدته الأخيرة هي خاتمة متواضعة ( مطبوعة بشكل متواضع مثلها ) لهذا العمل الأصيل والمقد بشكل غير عادي ، والجزء الأخير منها يجرى على النحو التالي :



## UNE CONSTALLATION

Froide d'oubli et de désuétude  
pas tant  
qu'elle n'énumumère  
sur quelque surface vacante et supérieure  
le heurt successif  
sidéralement

d'un compte total en formation

veillant

doutant

roulant

brillant et méditant

avant de s'arrêter

à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés





الفصل السادس



عودة فاليري الى الواقع





## الفصل السادس

### عودة فاليرى الى الواقع

لا شك أن أفكار مالارميه كان لها تأثير يفوق قيعة المجلد الشعرى الصغير الذى أنتجه من أعماله ، ولقد مارس تأثيره هذا على وجه الخصوص من خلال اجتماعات يوم الثلاثاء التى كان يحضرها ليس فقط الكثيرون من كتاب هذه الفترة الراسخين بل أيضا شباب الكتاب الذين كان من بينهم ( بول فاليرى ) الذى كان يشارك كل الشعراء الرمزيين نفس عدم الرضا بالواقع . ولكن فاليرى هجر الشعر فى ١٨٩٢ فى سن الحادية والعشرين لاعتقاده بأن مالارميه قد بلغ اقصى مدى ممكن فى خلق الشعر المثالى ، ذلك من ناحية ، ومن ناحية أخرى أن أشعاره الأولى كانت كلها تنتجه نحو العاطفية أكثر من العقلانية . واتجه فاليرى نحو طريق

آخر لارتداد عالم الأفكار ، ذلك أنه كان مأخوذاً  
 بالفلسفة والرياضيات والفزياء . ورغم أنه لم يصل  
 الى درجة التخصص الرفيع والتي كانت تجعله قادراً على  
 أن يضيف شيئاً الى هذه العلوم - في مجال تركيب  
 الكون - الا أنه أظهر إعجابه بهذا النوع من النشاط  
 العقلي في ( مقدمة لنظرية ليونارد دافنشي ) ١٨٩٥ م ،  
 حيث أرجع لعبقري عصر النهضة في ايطاليا فضل اتخاذ  
 منهج لتتبع العلاقات الخفية بين مجالات العلوم  
 المختلفة . وبالمثل فان شخصيه ( م . تيست ) التي خلصها  
 فاليري في ١٨٩٤ والتي يشتق اسمها من كلمة ( راسي )  
 باللغة الفرنسية - هذه شخصية رجل ذي ذكاء حاد ،  
 وفي ( أمسية مع م . تيست ) ينجح هذا الرجل في  
 اكتشاف قوانين جديدة تتحكم في عمل العقل البشري ،  
 وهو شخصية منفصلة تماماً عن واقع الحياة اليومية .  
 ورغم أنه قد يكون من الخطأ أن نربط ربطاً تاماً بين  
 فاليري وشخصية ( م . تيست ) ، ليس من شك أيضاً أنه  
 ظل لمدة عشرين عاماً تقريباً منفصلاً بشكل غريب عن  
 الحياة اليومية ، وكان وقتها يمارس تأملات عقلية دون  
 أن يزعجه شيء ، وذلك بفضل كرم ورعاية رجل أعمال  
 ثري قدم له في ١٩٠٠ م عملاً شرفياً فقط كسكرتيرة  
 الخاص ، وهو العمل الذي ظل يحتفظ به حتى مات هذا  
 الراعي في ١٩٢٢ م . وأحسن ما يصف حالته العقلية  
 في هذه الفترة هو ما جاء في أشعاره الأولى في قصيدته



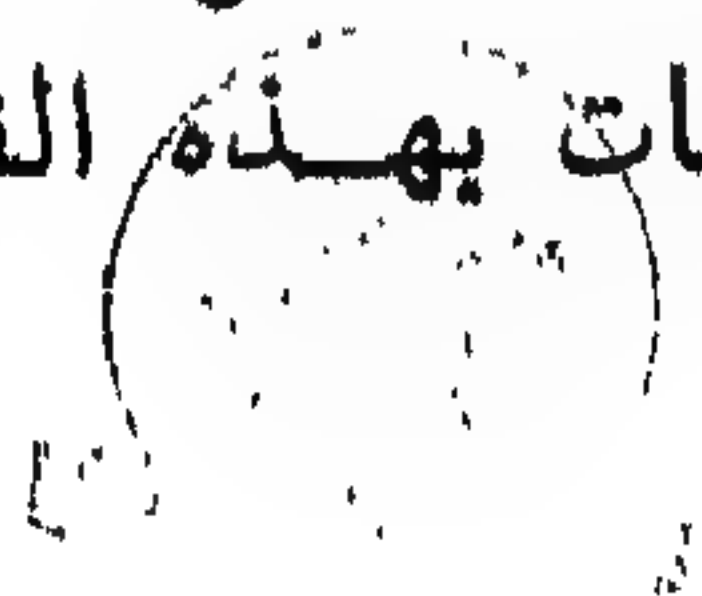
المعروفة ( المدفن البحرى ) التى نشرت لأول مرة فى  
١٩٢٠ م حيث يتذكر الاحساس بالهدوء • الخدر الذى  
خبره فى تأملاته حول الأبدية واللانهاية التى شعر انه  
قد ذاب فيها :

( كما تذوب الفاكهة معطية لذة  
كما تمتص وتتحول الى متعة  
فى الفم الذى تنتهى فيه حياتها  
هكذا أنا هنا أشتم وأتذوق التراب  
والرماد الذى سأصيره مستقبلا • )

ومع ذلك فان ( م • تيست ) وكذلك خالقه قد  
وجد أن الجانب العاطفى للحياة والاحتكاك بالواقع  
وبعالم الحواس لا يمكن هجرهما الى الأبد أو قمعهما •  
وفى جزء لاحق من سلسلة ( م • تيست ) التى تشتمل  
على تسعة أعمال نثرية قصيرة نجد ( مدام اميلى تيست )  
تكتب عن زوجها :

( عندما يعود الى من أعماق استغراقه يبدو وكأنه  
يكتشفنى كأنى عالم جديد • يأخذنى بطريقة عشوائية  
بين ذراعيه وكأنى صخرة الحياة الواقعية التى يمكن أن  
يصطدم بها هذا العبقرى المتفرد ويلمسها ويتعلق بها  
بعد فترة عجيبة وموحشة من الضمت ) •

وبالمثل عاد فاليري من الأعماق ، وبعد سنوات طويلة من التمحيص عاد يمارس رغبة متجددة في احياء الصلة بعالم الحواس في حوالى سنة ١٩١٢ ، وذلك عندما تطلع الى تجميع بعض من أشعاره القديمة بقصد نشر مجلد شعري ، وهو الذى ظهر فى ١٩٢٠ تحت اسم ( ألبوم من أشعار قديمة ) ورغم أنه بدأ فى مراجعة هذه الأبيات التى كتبت قبل ذلك بعشرين عاما ، وكان يمتلكه شعور بالرفض بل ربما بالعداء نحو شيء كان قد أصبح ينظر له كشيء غريب عليه تماما ، ومع كل هذا عادت تملكه تدريجيا رغبة كتابة الشعر فى ضوء التأثير المتجدد لعالم الواقع الحسى عليه . ان هذا هو الموضوع الرئيسى للقصيدة التى قصد ألا تزيد عن ثلاثين أو أربعين سطرا ، والتى بدأ كتابتها فى ١٩١٢ ليضيفها الى أشعاره القديمة ، ولكنها نمت عندما أعمل فكره فيها فى الأربع أو الخمس سنوات التالية فزادت عن الخمسمائة سطر من الشعر . وعنوان هذا العمل ( صفري الأقدار ) تشير الى ( كلوثو ) وهى أصغر الأقدار الثلاثة التى تطلع بمهمة نسج خيوط الحياة ، وهى التى استكشفت أفكارها ومشاعرها فى القصيدة ، فان استيقاظها لتدرك أن بداخلها « أخت تحترق سرا » يمكن معادلتها من البداية بما يدور داخل فاليري نفسه فى صحوته ليدرك أن بداخله شاعر حساس مازال يعيش ذلك مهما كانت التلميحات بهذه القصيدة المعقدة



والصعبة ، والاغراءات والترددات التي تساور «كلوثو»  
 ربما تعكس عدم ثقة فاليري نفسه أثناء هذه الحقبة التي  
 كان فيها يراجع موقفه ، ورغبة «كلوثو» قرب نهاية  
 القصيدة أن تواجه الريح والبحر والشمس هو نفس  
 الشيء الذي يتذكره فاليري بوضوح من سنيه الأولى في  
 ميناء «سيتي» على ساحل البحر الأبيض \* هذه الذكريات  
 لا شك أن لها مقابل في قرار الشاعر أن يهجر الطموحات  
 العقلية المحدودة لـ \* م \* تيست ويفسح مجالا لعالم  
 الحواس \* ويعود موضوع مماثل للظهور في قصيدة  
 ( المدفن البحري ) حيث نجد في نهايتها الصرخة الشهيرة  
 ( الريح تهب فعلينا أن نتمسك بالحياة ) حيث يجد  
 الشاعر حيوية متجددة في الشعور المنعش بهبوب النسيم  
 على القبور في المدفن القريب من البحر والذي يشكل  
 خلفية القصيدة \* وهو موضوع يتماثل مع موضوع  
 ( صفري الأقدار ) التي تقف بطلتها لتواجه الريح  
 المتحفزة والتي تهب من البحر :

( هي والريح وجهها لوجه كلما هب الهواء قويا  
 تلقته على وجهها كأنه نداء من البحر لها )

ويمكننا أيضا أن نفسر القصيدتين بآتهما مختلفتين  
 في موضوعيهما ، ولكنهما تصالان الى نتيجة واحدة من  
 اتجاهين مختلفين ، من حيث إن واحدة تتحدث عن  
 استيقاظ البطلة الرمزية البطلىء على حقيقة مغريات



الحياة ، والتي تستسلم لها فى النهاية طائفة ، بينما القصيدة الأخرى تحلل الطريقة التى بها استسلم فاليرى لاغراء مضاد للتفكير فى الأبدية وانتظار الموت حتى لحظة ثورته الأخيرة ضد الجمود :

( دع جسدى يكسر قيود الفكر • دعنى أستنشق  
الهواء الوليد

نسيم منعش يهب من البحر فيعيد الى روحى  
دعنى أقذف بنفسى وسط الأمواج ، ثم أخرج من  
وسطها كائنا حيا مرة أخرى )

عاد فاليرى اذن - مثله مثل مالارميه فى أواخر  
١٨٨٠ - الى الواقع وأدرك أن العقل لا يستطيع أن يظل  
يدور حول نفسه ، ولكن عليه أن يتقبل عالم الحواس  
كشئ هام • ولكن بينما نستطيع أن نقول ببساطة ان  
مالارميه كان ينظر الى هدفه فى بناء عالم مثالى من  
خلال شعره كوسيلة لذلك من أجل كتابة قصائد الحفاوة  
بمارى لورنت ، نجد فاليرى ، صاحب العقل المتحرر ،  
لم يكن مفتونا بالواقع فى ذاته ، ولكن كان مفتونا  
بحقيقة عودته الى الواقع • وليس تأثير عالم الحواس  
المتجدد هو القوى منذ ١٩١٢ وانما التأثير القوى هو  
لوعيه ويقظته لهذا التأثير المتجدد • وهذا الشئ الأخير  
هو ما يعطى لشعر فاليرى المتأخر قيمته الفريدة • لقد

كانت شخصيته العقلانية تقف من بعيد وتراقب شخصيته الحسية أثناء العمل ، وكانت تزودها بقوى فى مناسبات معينة تدفعها الى الأمام أو تكبحها وتراجعها أو توجه نشاطها فى قنوات محددة . ان كل القصائد فى ألوان من الفتنة ( والتي كتبها فاليرى بين ١٩١٧ و ١٩٢٢م ، وتتصل من نواح متعددة بهذه المشكلة المعقدة الخاصة بالعلاقة بين العقل والجسم وبالمساهمة التى يجب أن يقوم بها كل منهما فى عملية الخلق . وبشكل ما فان المجلد كله هو نوع من ( فن الشعر ) . بمعنى أنه رغم أن القصائد التى هى بالتأكيد قصائد بمعنى الكلمة ، بل أن بعضها يعتبر من أرفع القصائد فى الأدب الفرنسى ، إلا أنها أيضا قصائد عن فن كتابة الشعر . .

ومع افتتانه بعقيدته الجديدة هذه ، والتي تعنى أن التواصل مع عالم الحواس ضرورى للشاعر حتى يحقق رسالته كفنّان مبدع وأن الحافز الذى يحركه لا بد من التحكم فيه وتوجيهه بواسطة عقل الشاعر - مع هذا الافتتان فان فاليرى مثل مالارميه لم ينتج أى عمل كبير فى أيامه الأخيرة ، وبعد أن وضع مبادئه موضع التنفيذ مبرهنا كيف أن اتحاد العقل والحواس يمكن أن يؤدى الى نتائج مثمرة . ورغم أنه عاش أكثر من عشرين عاما بعد ظهور مجلد ( ألوان من الفتنة ) ١٩٢٢ فان فاليرى لم ينتج شعرا بعد ذلك ، والأعمال النثرية التى زاد انشغاله بها كانت تميل اما الى أن تكون نقدا وتعليقات

خفيفة نسييا أو تجسيينات وتزينيات على الموضوع  
الرئيسى ( لألوان من الفتنة ) فى اتجاه الحاجة الى اعادة  
التصالح بين الفكر والفعل • وأحد أعماله الأخيرة كان  
مسرحيتين لم تكتملا حول موضوع ( دكتور فاوست ) •  
هما مسرحيتان كتب لها فاليرى اسكتشات سريعة فى  
١٩٤٠ م ، وقد كشفتنا أن أفكاره مازالت تسير فى نفس  
المسارات • فكما انتفض م • تيست من تأملاته ليتعلق  
بزوجته وكأنه يتعلق بصخرة الحياة والوجود الحقيقى  
كذلك يعلن فوستس الذى صنعه فاليرى :

( ان مجرد النظرة العابرة ، وان أبسط المشاعر ،  
وان الأعمال والأنشطة العابرة جدا التى تمر بحياتى  
من الخارج فقط — هذه الأشياء البسيطة تكتسب نفس  
القدر من النبيل الذى تكتسبه استحكامات وتوجيهات  
أفكارى الداخلية • تلك هى الحالة المثلثى التى أكون  
فيها ، حيث يمكن تلخيص كل شئ فى كلمة واحدة هى  
« لنعيش » ) •

من خلال العبارات التى يحتويها عمله فاننا قد  
لا نستطيع تصنيف فاليرى بأنه ينتمى الى الرمزية  
الانسانية ولا الى الرمزية المتجاوزة ، فهو لم يستخدم  
الواقع لينقل لنا مشاعره الذاتية ، وإنه كذلك لم ينظر  
وراء الواقع الى عالم آخر ، اللهم الا فى تلك البسطة  
من ( المدفن البحرى ) والتى يسترجع فيها فترة انغماسه



الطويلة في التأمل . هذا عن المضمون وأما الشكل الذي اتخذته عمله فانه يعتبر الى حد بعيد امتدادا لبودليير ومالارميه . فمثله مثل الرمزيين الأوائل . نجد فاليري يهدف الى أن يوحي بدلا من أن يصف ، وهو مثلهم يجعل معاني صورته ضمنية وليست صريحة . ومن الأمثلة البارزة على ذلك الصورة الافتتاحية في (المدفن البحري) وهي صورة سقف يحيط عليه الحمام ويمكن ان نلمحه من بين أشجار الصنوبر ومقابر المدفن في (سبيشي) :

( هذا السطح الهاديء الذي يحيط عليه الحمام من بين أشجار الصنوبر التي تتمايل ومن بين القبور )

رغم أن الصفة ( هاديء ) والفعل ( يتمايل ) يوحيان بالمعنى فاننا في السطر الآتي فقط ندرك أن هذا السطح هو في الحقيقة امتداد البحر الواسع وهو يومض ببريق أخاذ في ضوء الشمس عند الظهيرة وهي في سمتها :

( عند الظهر تماما وتكون جزء من وهج الشمس أيها البحر

أيها البحر أنت كل يوم تعود لتبدأ من جديد ) .

ولكنه ليس قبل السطر الأخير تماما من هذه القصيدة الطويلة نسبيا والمكونة من أربعة وعشرين

بيتا حتى نجد صورة الحمام تتكشف عندما نعرف أن هذه فى الحقيقة هى أشرعة قوارب تهبط نحو الماء فى لمسات وحركات سريعة شبيهة بهبوط الطيور على سطح: « هذا السطح الهادىء الذى غزته الأشرعة »

فى السوناتا المسماة « النحلة » نجد مثالا آخر ملحوظا بنفس الدرجة ، فالمفهوم السطحي لهذه القصيدة أنها قصيدة عن امرأة تبغى أن تلدها نحلة ، ورغم أن أكثر القراء بلادة حسية سيتصور الايحاء الجنسى لهذه الصورة ، لكن يجب علينا أن ننظر الى أبعد من ذلك لنجد بعدا ثالثا للمعنى يتصل بعملية الخلق وأهمية أن يتجه الشاعر الى عالم الحواس " وهناك اشارة فقط فى الأسطر الثلاثة الأخيرة للحواس التى استيقظت بفعل اللدغة الذهبية الرقيقة ، التى بدونها يموت الحب أو يظل ساكنا وهو ما يوحى ( كما فى كثير جدا من قصائد فاليرى ) بأنه قد يكون المقصود هو معنى أعمق من هذا اذ نجده يقول :

( كونى اذن مستنيرة يا حواسى ما دام الأمر كذلك بهذه اللدغة الذهبية المتحفزة  
والتي بدونها يموت الحب أو ينام )

وتقريبا أن كل القصائد فى ( ألوان من الفتنة ) هى فى الواقع استعارات مستمرة من هذا النوع ، فى (المجداف) على سبيل المثال رجل يجدف باصرار للوصول

الى أعالي النهر ، أو هي شجرة تنمو سرا وفي صمت في قصيدة (نخيل) وهي ثمرة تنضج على مهل في (الزمان) \* وليس في هذه القصائد نفسها أو ربما فيها القليل من الإشارات الى أن ما قصد بها في الواقع هو القوة الخلاقة للعقل الواعي والعقل اللاواعي وإسهام كل منهما في عمل الشاعر \*

ليس فاليري رمزيا بكونه يترك رموزه غير مشروحة فقط بل هو أيضا ينتمي الى الرمزيين بكونه واحدا من أعذب الشعراء موسيقية \* وتعريفه للشعر بأنه ( هذه النغمات التي تمتد بين الصوت والاحساس ) هذا التعريف قد ذكره في فصل مبكر من حياته ، وهذا ما يجعل قصائد فاليري تكاد تستحيل ترجمتها حيث انها مركبة من جمل موسيقية بقدر ما هي جمل من كلمات ( انى هنا أستنشق مستقبلي الذي يتبخر ) هذا ما يقوله في ( المدفن البحري ) وهو واحد من أشهر الأمثلة على هذه الجمل والأسطر المميزة لفاليري حيث نجد الصوت أكثر أهمية من الحاسة انه كذلك ، وبالمثل نجد أن الاستخدام الجريء للطباق والجناس هو شيء على نفس الدرجة من الأهمية ، بل ربما أكثر أهمية من المعنى ، مثلما في هذه الأبيات الافتتاحية من قصيدة (النحلة) :

( يا لها من نهاية ويا له من موت  
هذا الذي هوى برأسك أيتها النحلة البيضاء



انى لا أمتلك السيطرة على جسمى الضنى  
 وهو يسقط كحلم ليل مخملى )  
 ولننظر أيضا لتلك السطور التى تصف أو تداعب  
 فتاة نائمة :

( نسمة ، حلم ، صمت ، سكون لا يقاوم  
 لقد انتصرت أيها السلام القوى القادر كدمعة  
 حيث هذا النوم الهادئ كأمواج تمتد خطرة  
 تتآمر لاختراق عمق عدو كبير  
 نائمة ، كومة ذهبية من أطيايف مهاجرة )

ومع ذلك فهذه ليست أكثر من حيل شعرية تقليدية  
 دفعت الى أبعد الحدود بالحاسة الفنية الواعية التى  
 يمتلكها فاليرى \* وهو يفعل ذلك فى مجال الشكل  
 والمضمون وقد سبقه مالارميه على نفس الطريق \* أما  
 فيما يتعلق بالنظم فان فاليرى فى الواقع شاعر تقليدى  
 فى جوهره ، فهو أقل من بذل جهدا لكسر قيود النظم  
 القاسية عن أى من سابقيه ، فليس هناك فى أعماله  
 شيء يمكن أن يقارن بالأصالة المدهشة لمالارميه فى  
 قصيدة مثل ( ضربة حظ ) أو رامبو فى ( اشراقات ) \*  
 وهكذا يتصالح فاليرى مع الوسائل التقليدية للتعبير  
 الشعرى كما تصالح مع الواقع \* ومن هنا يمكن القول  
 ان فاليرى كان نهاية الرمزية رغم الطبيعة الايحائية  
 الأكثر من الوصفية لشعره وبالرغم من موسيقيته غير  
 العادية \*



الفصل السابع



آثار امتداد الرمزية





## الفصل السابع

### أثار امتداد الرمزية

ان الرمزية بمعنى المصطلح الذى فهمناه من هذه الدراسة ينحصر فى عدد قليل من الشعراء الفرنسيين البارزين فى الفترة من ١٨٥٠ تقريبا الى حوالى ١٩٣٠ والذين كان لهم جميعا عدد من الأهداف المشتركة ، ولكن عناصر معينة على وجه الخصوص من الرمزية — مع استبعاد عناصر أخرى — قد تناقلها عدد آخر من الشعراء وان كانوا أقل من الأوائل ، كما قد تناقلها كتاب فى فروع أدبية أخرى وفى بلدان أخرى حتى أن الرمزية أصبح لها تأثيرات ممتدة بشكل أو بآخر ، وذلك بالرغم من أن الكتاب المعنيين ربما كان من الأفضل أن نقول عنهم انهم تأثروا بالرمزية أكثر من كونهم أصبحوا رمزيين حقيقيين طبقا للمفهوم الذى أشرنا اليه فى هذه الصفحات السابقة .

ان التجديدات التكنيكية فيما يتعلق بالرمزية — على  
سبيل المثال — كان لها سحر خاص لدى مؤلفين مثل  
( جوستاف كاهن ) الداعية الكبير لاستخدام الشعر  
المرسل ( الشعر الحر ) في السنوات الأخيرة من القرن  
التاسع عشر في فرنسا ( ورينيه جهيل ) مؤسس مدرسة  
الآليين Instrumentists الذين دفعوا الى اقصى مدى  
للأفكار الرمزية الخاصة بالموسيقية وبأهمية صوت  
الكلمات مجردا ( جرس الكلمات ) - وهناك آخرون  
جذبهم الجانب المضاد للواقع ( غير الواقعي ) للرمزية  
أكثر من غيره ، ومن امثلتهم « جولز لافورج » الذي في  
السنوات الست الأخيرة قبل موته المبكر في ١٨٨٧ وهو  
ما زال في السابعة والعشرين من عمره كان ينظر للحياة  
الانسانية نظرة ساخرة ولا يخفى يأسه من قدرة الانسان  
على احداث أى تغيير - وآخرون أيضا تأثروا بالطبيعة  
البائسة والمريضة لقصائد بودليير الأخيرة في ديوان  
أزهار الشر ، فتحول هؤلاء عن الواقع وانغمسوا في  
عالم من الكوابيس المخيفة ، وهذا ما حدث مع  
« ايزيدور دو كاس » والمعروف أكثر باسمه المستعار  
( لاتريمونت ) والذي نشر في وقت مبكر بين ١٨٦٨  
و ١٨٦٩ قصيدته ( أغاني مالديرور ) وهي قصيدة ثرية  
طويلة لم يكملها ، ونجد فيها عدم واقعية المضمون  
تضاهيها اصالة الشكل -

ولكن معظم الكتاب وأهمهم أولئك الذين ابتعدوا

عن الواقع ونهجوا نهجا متفائلا وأخذوا يجدون في خلق عالمهم المثالي \* ويبدو المسرح على وجه الخصوص هو الذى تمثل فيه هذا الجانب المثالي من الرمزية \* ونجد مالارميه نفسه في مرحلة مبكرة من عمله حوالى سنة ١٨٦٥ قد قام بمحاولتين في مجال الشعر الدرامى غير المؤلف تحت اسماء ( بعد ظهر يوم فى حياة اله الحقول ) و ( هيروديا ) وكلا العملين منفصلان تماما عن الواقع يخلقان جوا غريبا من الغموض والهلوسة \* كذلك كان فاجنر فى نفس الوقت يعيد فى أوبراته خلق العالم المغلف بالأسرار المتمثل فى أساطير القرون الوسطى \*

كان لتأثير فاجنر الرهيب فى فرنسا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر وخصوصا عند تأسيس المجلة الفاجنرية فى ١٨٨٥ متوافقة مع تلك الخاصة يمالارميه - هذا التأثير الذى فعل الكثير فى تشجيع الدراميين على هجر الواقعية فى المسرح وأن يخلقوا فى مسرحياتهم نوعا من الأسرار باستخدام لغة شعرية وجو غير واقعى \* وهناك ثلاثة من هؤلاء الدراميين أولهم ( فيلارد دى ليزيل آدم ) صاحب مسرحيات « الين » - « مورجان » « أكسيل » والتى توحى أسمائها بالتأثير الفاجنرى \* وثانيهم هو « موريس ماتيرلينك » بمسرحياته ( الأميرة مالين - العميان - بلياس وميليساندا ) والتى كما قال أحد النقاد « تصور أساسا شخصيات سلبية تتعرض لضغوط قاهرة من قوى خفية

غامضة « وثالث هؤلاء هو « بول كلوديل » الذى كتب معظم مسرحياته فى السنوات الاولى من القرن العشرين رغم أن مسرحياته الملحمية مثل « نصيب الظهيرة » و « الحذاء الساتان » ، والتى تختص بالتحاليم المسيحية الكبرى المتعلقة بالخطيئة والتوبة ، لم تر أى من هذه المسرحيات نور المسرح وقبل عام ١٩٤٠ .

والجانب المثالى من الرمزية يمكن تتبعه فى الرواية كما فى المسرح . فتجد أن ( فيلارز دى ليزيل آدم ) مثلاً فى « حواء المستقبل » كان يتطلع الى فردوس جديد مثلما فعل فى مسرحية « أكسيل » التى ذكرت سالفاً . ونجد أن بطل القصة التى كتبها « ج . ك . هايسمانز » المسماة « طريق خاطيء » والتى نشرت فى ١٨٨٤ يعيش فى عالم مصطنع غريب من المجوهرات والعطور على غرار العالم الذى كان يعلم به بودليير . ولكن هايمانز تحول الى الكاثوليكية قرب نهاية القرن وبدأ تطلعه الى عالم آخر يتخذ خطاً موازياً لذلك الذى اتخذته ( كلوديل ) فى أعمال مثل « الكاتدرائية » وهى دعوة حارة من « كاتدرائية تشارترز » وصادرة عن فرحة بحياة وهبت لخدمة المسيحية .

وأعظم الروائيين والذى يمكن أن نتتبع لديه تأثير الرمزية بأقصى صورها ( رغم أن مفهوم الرواية الرمزية لم ينل حظاً كبيراً من تقدير مؤرخى الأدب ) —



هذا الروائي هو « مارسيل بروست » الذي بين عامي ١٩١٣ و ١٩٢٢ كتب روايته الطويلة التي تعد أساساً ترجمة ذاتية تحت اسم « البحث عن زمن مفقود » والتي كما يتضح من عنوانها تهدف نحو اختراق ما وراء الواقع بحثاً عن عالم مثالي . وبروست أكثر من أي روائي آخر ، يحقق هذا التأثير المجسم والذي تعدتنا عنه في الفصل الأول من هذه الدراسة ، والحقيقة الواقعة بالنسبة له تنبع من الخلط بين الماضي والحاضر ، كما رأينا تماماً كيف أن شعره من شعر « جين دوغال » أيقظت في بودليير ذكريات رحلته إلى المناطق الاستوائية ، وكما حدث أن وجدنا أن هذا الخلط بين ذكرى ماضيه وحقيقة حاضرة خلق له ( الواحة التي أهفو إليها ) .

هكذا نجد بروست يعاود تذوق « تلك الكعكة الصغيرة » المسماة ( ماديلىن ) والتي تذوقها في طفولته وكل ذكريات أيامه الأولى في ( ايليرز ) المدينة التجارية الصغيرة المجاورة لمدينة « تشارترز » والتي يسميها في قصته ( كومبيرى ) هذه الذكريات تعود طافية إليه بعد أن تنقت وتلألأت بفعل الزمن ، أو كأنه يقفز فوق أحجار غير ممهدة شبيهة بتلك التي كان يقفز فوقها في فينيسيا من قبل ذلك بسنوات عديدة ، تلك الأيام المنسية والتي حتى لم يعرها اهتماماً فجأة تعود للحياة أمامه .

كما يقول مالارميه ( ان زهرة واحدة من تلك

الأزهار التي ذهبت الى عالم النسيان - لو أنها ظهرت فجأة أمام عيني لأعادت لذاكرتي كل صيغة الورد ) هكذا بروسست ، من وراء بانوراما المجتمع الباريسي الواسع الذي يعرضه في قصته «البحث عن زمن مفقود» ، نجده يفوص الى عالم جديد ساحر زاخر بأناس يعيشون في الزمان وليس في المكان كما تصفها كلماته الأخيرة في الرواية .

والرغبة في الهروب من الواقع كانت قد اتخذت شكلا آخر في السنوات التي كان بروسست فيها منشغلا بتأليف روايته « البحث عن زمن مفقود » . لقد كان هناك عدد من الكتاب يقودهم « أندريه بريتون » يرون في الرمزية صراعا بين العبقرية المندفعة التي تمثلت في آرتور رامبو ، الذي يقول بأن الشاعر يجب عليه أن يدع أفكاره تتدفق دون ضابط ، وبين عبقرية مالارمييه المتأنية وتلميذه فاليري ، اللذان أعطيا أهمية حيوية لقوة سيطرة العقل على الإلهام . وكان (بريتون) وأتباعه يفضلون أسلوب رامبو الذي كان هو نفس طريق «ليتر مونت» ، وهذان الاثنان كانا طليعة الحركة السريالية ، التي أصبحت منذ ١٩٢٠ هي الطريق الجديد لأولئك الذين يرغبون في تجاوز الواقع الى ما وراء الواقع . ولكن السريالية تختلف اختلافا واضحا عن الرمزية ، ليس فقط بأنها تركز على الوسيلة أكثر من الهدف وليس بتأكيدا على استخدام وسائل

غير عقلانية أكثر من التأكيد على طبيعة عالم ما وراء الواقع - ليس لهذا فقط بل لأن السريالية التصقت بالرسم بدلا عن الموسيقى التي هي ذات ارتباط وثيق بالأدب ، حيث ان الرسم يقدم نفسه بوضوح وباستعداد تام كمجال لتطبيق المبادئ التي تقوم عليها السريالية .

بينما كانت الرمزية كما نرى تتعدل وتتشكل وتتنقل داخل حدود موطنها الأصلي فرنسا فانها كانت أيضا تحدث أثرها خارج فرنسا . فمن بين الكتاب الانجليز ، أو بأكثر دقة من الذين يكتبون بالانجليزية ، قد استثار الجانب المثالي من الرمزية بشكل خاص ( و . ب . بيتس ) الذي كان منذ العشرينات من عمره شغوقا بالأسرار وبالعالم الأساطير الايرلندية ، وبالرغم من أن معرفته بالفرنسية كانت ضئيلة الا أنه يدين بالولاء الى عمل « فيلارز دي ليزل آدم » المسمى ( أكسيل ) ولا بد أنه تعرف الى رمزيين فرنسيين آخرين من خلال صديقه آرثر سيمونز الذي فى كتابه « الحركة الرمزية فى الأدب » الذى نشر فى ١٨٩٩ « يذكر بيتس باعتباره الوريث الأكبر للرمزيين الفرنسيين » من المؤكد أن الصور الخيالية عند بيتس - سواء كانت تنتمى الى عالمه التابع من ضبابية السلتيكية أو الى النظام الفلسفى المعقد الذى أقامه لنفسه نتيجة شغفه بالأسرار - هذه الصور هى من ابتكار بيتس الخاص ، ولكن عمله « الاقلاع الى بيزنطة » مثلا يمكن القول بأنه ينتمى الى



نفس النوع من الشعر الذى تنتمى اليه قصيدة بودليير ( الرحلة ) وقصيدة رامبو ( القارب النشوان ) وقصيدة مالارميه ( ضربة حظ ) وكل هذه الأعمال ، من خلال تراكمات الصور ، تخلق انطباعا بالهدف الروحي الذى يبحث عنه كل شاعر حتى عندما يكون الأصل والمعنى للرموز المستخدمة غير مفهوم فهما كاملا .

ومن ناجية أخرى فان مجموعة التصويريين من الشعراء الانجليز والأمريكيين بقيادة ( ت . ي . هيلم ) و ( اذرا باوند ) « الذين أطلقا اللقب فى ١٩١٢ م » هذه الجماعة كان يحتندبها اتجاه بودليير ولافورج على وجه الخصوص فى التركيز على العناصر الأكثر كآبة من الواقع وليست الصور التى ينشؤها هؤلاء التصويريين هى من قبيل الرموز بالمعنى الذى شرحنا به هذا التعبير فى الفصل الأول من هذه الدراسة ، وليكنها مجرد استعارات وتشبيهات كانوا يعتمدون جعلها أصيلة ومثيرة بحيث تصيد القارىء ولكنه على الرغم من أن التصويريين ربما بالمعنى السابق قد يقال عنهم غالبا انهم ضد الرمزية ، من حيث انهم مهتمون جدا بالصور الخارجية الملموسة وأهملوا أية فكرة مجردة أو عاطفة من ورائها ، يرغم هذا فان واجدا منهم لا ينطبق عليه القول وهو ت . س . البوت ، الذى انضم إلى هذه الجماعة فى ١٩١٥ ولكنه أخذ يستخدم صوراً مثل ( الضباب الأصفر الذى يحك ظهره على زجاج النافذة )



و ( الأطراف المحروقة للأيام المدخنة ) وهى صور ليست من أجل جعل أوصافه أكثر قوة ولكنها للكشف عن ولخلق جالة مزاجية على طريقة بودليير . ربما استطعنا أن نقول عن اليوت ما قاله عن بودليير من أن « أهميته تكمن ليس فقط في رسم صورة للحياة المتدنية فى عاصمة كبيرة ، ولكن فى استطاعته رفع هذه الصورة الى أكبر مستوى من الحدة بتقديمها كما هى ولكنه يجعلها تمثل شيئا أكثر كثيرا من نفسها » . ومثل بودليير أيضا ، ولعله مثل بودليير فى أخريات أعماله ، هو ليس فقط رمزى انسانى يثير العاطفة التى وراء الصورة ولكنه أيضا رمزى متجاوز ذو منجى تشاؤمى يرى الحياة فى أغلبها كأرض خراب تتصل بالجحيم أكثر مما تتصل بالسما . ولكن الجانب الايجابى من الرمزية المتجاوزة - وهو الاعتقاد المتفائل بإمكانية خلق عالم مثالى من خلال الشعر كوسيط - هذا الجانب لم يلق اهتماما من اليوت ، وربما كان لهذا السبب يرجع ما قاله هو بنفسه مرة الى « فرانسيس سكارف » ( انظر مقال سكارف فى كتاب « جراهام مارتن » تحت عنوان « اليوت فى المنظار » ) - قال اليوت « أنه لم يكن مهتما على وجه الخصوص برامبو ولم يبد أى تقدير لما أنجزه مالارميه ولكنه وجد نفسه أكثر تقاربا فى الروح من بودليير فى المرحلة التى تحول فيها بودليير من المثالى الى الكئيب » وكما نجد بودليير فى السنوات الأخيرة

من حياته بعد الطبعة الثانية من ديوانه أزهار الشر. في ١٨٦١م - في هذه الفترة بدا بودليير وهو يتحول أكثر فأكثر نحو الحل الديني من الحل الشعري لجزعه من العالم المحيط به - هكذا اليوت بعد اعتناقه للكاثوليكية الانجليكية في ١٩٢٧ هو أيضا في هذه الفترة بدا أنه وجد في المسيحية الرد على تشاؤمه \*

ولكن اذا كان اليوت قد تبع مثال بودليير في التركيز على الجانب المرير من الحياة كمعادل موضوعي لتشاؤمه ، فقد كان مثالا احتذاه شاعر أقل أهمية بكثير عن اليوت هو « جولز لافورج » ( الذي بولغ في تقديره من اليوت وجماعته التصويريين ) مما أدى به الى أن يعبر عن أسلوب الوجهة نظر من الحياة في شكل يختلف تماما عن أسلوب بودليير البلاغي وأوزانه الشعرية السكندرية ، ولأن تشاؤم لافورج لم يكن فقط مشوبا بنغمة ساخرة كما ذكرنا سابقا (مما جعله يروق لاليوت) ولكنه أيضا اتبع تكتيك جوستاف كاهن في الشعر الحر الذي جعله وسيلة مناسبة للتغيرات المفاجئة في النغمة ، وقد نقل اليوت هذا الأسلوب الى الانجليزية بتأثير قوى \*

والأدب الألماني أيضا مثله مثل الأدب الانجليزي تأثر بالرمزية الفرنسية ، والشاعران البارزان في النصف الأول من القرن العشرين « رينير ماريا ريلك

واستيفان جورج « هما اللذان يمكن ملاحظة هذا التأثير فيهما بوضوح » ولقد اعترف ريلك بأنه مدين لبسوف فاليري الذي ترجم له قصيدته « المدفن البحري » والذي ترك تأثيره علامة واضحة خاصة على آخر وأرق أعمال ريلك الذي نشر في ١٩٢٣ « مراثي ديونو » و« سوناتا الى أورفيوس » ولكن بشكل عام يعد ريلك رمزيا قلبا وقلبا بفضل بحثه الدائب عن حقيقة أعظم تحت سطح الشيء الذي يخبره في الواقع وأيضا بفضل استخدامه في مرثييه الشعر الحر الذي « يناسب تماما التعبير عن التحركات العميقة والمعقدة لنفس تتحاور مع ذاتها » كما يقول س.م.م. بورا . واستيفان جورج أيضا كرس نفسه للسعي وراء حياة روحية وكان متأثرا تأثرا عميقا بمالارميه الذي قابله في الفترة التي قضاها في باريس في العقد الأخير من القرن التاسع عشر . ولكن من الغريب أن حياة استيفان جورج تجرى على نحو مماثل تماما لحياة فيرلان أكثر من مالارميه من حيث الشعرون بأن شبيحا شبيهه بشبح رامبو يتلبسه - وهو ( مكسمين ) الذي يؤلهه ويجعله مثلاً أعلى باعتباره رمزا لعصر بطولي . وهو يعلن عن مقدمه بشعر ظاهر الروحانية مثل عمله « الخاتم السابع » الذي نشر في ١٩٠٧ بعد موت بطله المبكر بحوالي ثلاث سنوات .

امتد تأثير الرمزية بعد ألمانيا الى روسيا حيث نجد عددا من الكتاب في السنوات العشر الأخيرة من القرن



التاسع عشر وبداية القرن العشرين - قد تبني هؤلاء بحماس أفكار الرمزيين الفرنسيين - بعضهم مال الى الرمزية الانسانية مثال ( بريسوف ) الذي كتب في سنة ١٨٩٤ يقول « الشعر الرمزي يحاول أن يثير في القارئ حالة مزاجية خاصة وذلك عن طريق موسيقيته شعره » . بينما كتاب آخرون كانوا رمزيين متجاوزين مثل ( فولونسكى ) الذي كتب في سنة ١٩٠٠ يقول « الرمزية هي المزج بين العالم الحسى الظاهرى وعالم الأسرار المقدسة في شكل فنى » وهناك ( بيللى ) الذي كتب في ١٩٠٦ « الرمز هو غلاف تغلف به فكرة أفلاطونية » (انظر كتاب جى وست الرمزية الروسية) .

ولو أننا استرسلنا بتفاصيل أكثر في مناقشة امتداد الرمزية الفرنسية لخرجنا عن مجال هذه الدراسة القصيرة والطلاقة المحدودة لمؤلفها . يكفي أن نقول انه لو كان الشعر الفرنسى في النصف الأخير من القرن التاسع عشر لم يقد الطريق نحو استخدام رموز خارجية للكشف عن عواطف وأفكار غامضة ، وانه لو لم يستطع أن يحدث أثرا أكثر مما أحدثته الرومانسية قبل ذلك بنصف قرن ، في زعزعة أركان التقاليد القديمة فيما يخص الأشكال الأدبية ، فان الشعراء بعد ذلك وكتاب المسرح والروائيين في بلدان أخرى ربما أعوزتهم الشجاعة والثقة لشق طرقهم الجديدة .

وربما كان الواقع أن آثار الرمزية لم تتوقف عن أن  
يتردد صداها ، وأن العالم الذى يبدو واقعها غريبا وهو  
مع ذلك غير واقعى فى أعمال أدبية كثيرة تكتب هذه  
الأيام ، والطريقة التى تحاول هذه الأعمال بها أن تخلق  
حالة عاطفية أكثر مما تطلع برسالة فكرية ، والأشكال  
غير التقليدية التى غالبا ما تتخذها هذه الأعمال — هذه  
كلها سينظر لها مستقبلا على أنها مدينة الى حد بعيد  
للمشعر الرمزي الذى كتب فى فرنسا فى نهاية القرن  
التاسع عشر .





## Select Bibliography

ADAM, ANTOINE, Verlaine, Paris, 1965 (latest edition).

A competent study in the 'Connaissance des Lettres' series translated into English under the title *The Art of Paul Verlaine*, published by New York University Press, 1963.

AUHTIN, L. J., *L'univers Poétique de Baudelaire*, Paris 1956. A sound study of *Les Fleurs du Mal* in which the author tried to launch the rather confusing terms 'symbolisme' and 'symbolique' for what we have called 'human symbolism' and 'transcendental symbolism'.

BALAKIAN, ANNA. *The Symbolist Movement*, New York, 1967, The word 'movement' in the title is the operative one, since the author starts with Swedenborg and ends with Samuel Beckett, though a large part of the book is devoted to Baudelaire, Verlaine and Mallarmé.

*BATTERBY, K. A. J., Rilke and France, London, 1966.*

Particular attention is paid to the influence of Baudelaire and Valéry on Rilke.

*BLOCK, HASKELL M., 'Mallarmé and the Symbolist Drama, Detroit, 1963.*

A short study of Mallarmé's dramatic theory and practice in relation to the theatre in the last two decades of the nineteenth century.

*BONNEFOY, Y., Rimbaud par lui-même, Paris, 1961.*

A study of one poet by another.

*BORNEQUE J. H., Verlaine par lui-même, Paris, 1966.*

As the title implies, this volume, like others in the series, tries to stick as closely as possible to material from the poet's own pen.

*BOWRA, C. M. The Heritage of Symbolism, London, 1943.*

There is useful introductory essay on Symbolism, but the rest of the book, as the title implies, is devoted to essays on five writers of the succeeding generation — Valéry, Rilke, George, Blok and Yeats.

*CHADWICK, C., Etudes sur Rimbaud, Paris, 1960.*

A collection of ten essays on various aspects of Rimbaud's life and work.

*CHADWICK, C., Mallarmé, sa pensée dans sa poésie Paris 1862. This short study as the title implies, aims at tracing the development of Mallarmé's thought in his poetry.*

CHARPIER J., *Essai sur Paul Valéry*, Paris, 1956.

This is one of the useful 'Poetes d'aujourd'hui' series.

CHIARI, J., *Symbolisme, from Poe to Mallarmé*, London 1956.

These are virtually two separate essays, one on Symbolism, taken in a wide and woolly sense, and the other on the influence of Poe on Mallarmé.

CORNEILL, KENNETH, *The Symbolist Movement*, New Haven Conn., 1951.

The title might more properly have been *The Symbolist Period*, since the book is a year by year account of the period from 1885 to 1900 in France.

CORNELL, KENNETH, *The Post-Symbolist Period*, New Haven, Conn., 1958.

This sequel to *The Symbolist Movement*, with a more fitting title, follows a similar pattern in tracing French poetic currents from 1900 to 1920.

DANIELS, MAY, *The French Drama of the Unspoken*, Edinburgh, 1953.

The early chapters are devoted to a study of the French theatre after 1870 and of Maeterlinck.

DAVIES, G., *Les Tombes de Mallarmé*, Paris, 1950 *Vers une explication rationnelle du 'Coup de Dés'*, Paris, 1953, *Mallarmé et le drame solaire*, Paris, 1959. *Les Noces d'Hérodiade*, Paris 1959.



In these four volumes a leading Mallarmé scholar has made a massive contribution to the elucidating of much of Mallarmé's best poetry.

DONALD, G., *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, The Hague, 1958.

A thorough and well-documented study of this subject.

ETIEMBLE, R., *Le Mythe de Rimbaud*, Paris, 1952-61

This is a vast study in four volumes of which the final one seems unlikely to appear. Vol. I, *La Genèse du Mythe* is a huge bibliography listing the thousands of books and articles that built up, and are still building up, the Rimbaud legend. Vol. II, *La Structure du Mythe* outlines briefly the various theories that have been advanced to 'explain' Rimbaud — 'Rimbaud the Child'. 'Rimbaud the Seer'.

FAIRLIE, ALISON, *Les Fleurs du Mal*, London, 1960.

A short but useful study in a series published by Edward Arnold aimed at offering a sound introduction to well-known works.

FROHOCK, W. M., *Rimbaud's Poetic Practice*, Oxford, 1963. One of the best recent studies of Rimbaud.

FROHOCK, W. M., *Rimbaud's Poetic Practice*, Oxford, 1963. One of the best recent studies of Rimbaud.

HACHETT, G. A., *Rimbaud l'enfant*, Paris, 1948.

A development of an earlier work, *Le Lyrisme de Rimbaud* (1938) by the same author who has also written a useful introduction to Rimbaud in a series



called 'Studies in European Literature and Thought' published by Bowes and Bowes in 1957, and an interesting volume of essays *Autour de Rimbaud*, Paris, 1968.

KNOWLES, DOROTHY, *La reaction idéaliste au théâtre*, Paris, 1934.

A panorama of Symbolism and its aftermath in the French theatre.

KNOWLES, DOROTHY, *La reaction idéaliste au théâtre*, Paris, 1963.

A series of 'explications de texte' of each of the twenty-one poems of Charms.

LEHMANN, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895*, Oxford, 1950 (second edition 1968).

A wide-ranging study that emphasizes and perhaps over-emphasizes the complexities of symbolism concluding that 'the terms "literary symbol" and "symbolist" are terms which, introduced and fortified by a series of mischances, should never have been allowed to remain in usage..

LEMAITRE, H., *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, 1965.

This useful book consists of three sections — a history of French poetry since Baudelaire ; an 'anthologie théorique' made up of statements about poetry by the poets of the time; and an 'anthologie poétique' giving examples of their work.

LETHEVE, J., *Impressionistes et Symbolistes devant la Presse*, Paris, 1959.

The title is self-explanatory and the second half contains some interesting material relative to the battle which raged round Symbolism in French newspapers and magazines in the late nineteenth century.

MACKAY, AGNES, *The Universal Self, a Study of Paul Valéry*, London, 1961.

As the title implies, this is a general study of Valéry.

MARTIN, G., *Eliot in Perspective*, London, 1970.

A symposium containing, among essays by various authors on various aspects of Eliot, a study by F. Scarfe entitled 'Eliot and nineteenth-century French poetry'.

MARTINO, P., *Parnasse et Symbolisme*, Paris, 1967 (latest edition). This standard introduction has run through many editions since it was first published in 1925, it still serves a useful purpose.

MARTINO, P., *Verlaine*, Paris, 1951 (latest edition).

The first of the few studies there are of the poet rather than the man.

MAURON, CH., *Mallarmé par lui-même*, Paris, 1964.

A useful introduction to Mallarmé.

MICHAUD, G., *Message Poétique du Symbolisme* (3 vols.), Paris, 1947.

This is the definitive 600-page thesis on the Symbolist movement in all its ramifications and is complemented by a fourth volume, *La Doctrine Symboliste, Documents....*

MICHAUD, G., *Mallarmé, Paris*, 1953.

This is one of the best of the 'Connaissance des Lettres' series and one of the best studies of Mallarmé's life and work. It was translated into English and published by New York University Press in 1965.

MONDOR, H., *Vie de Mallarmé*, 1942.

This is the standard biography of Mallarmé.

NOULET, E., *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris 1948 and *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris 1967.

As the titles imply these two volumes attempt to decipher specific poems by Mallarmé.

PETITFILS, P. and MATARASSO, H., *Vie de Rimbaud*, Paris, 1962. The most recent biography of Rimbaud

P.INTO, V. DE S., *Crisis in Poetry 1880-1949*, London, 1961.

The chapters on Yeats and Eliot are particularly relevant to Symbolism.

POMMIER, JEAN, *La Mystique de Baudelaire*, Paris, 1932.

This long and penetrating 'explication de texte' of the sonnet *Correspondances* shows how it stands at the very centre of Baudelaire's poetry.



RAITT, A. W., *Villiers de L'Isle Adam et le mouvement symboliste*, Paris, 1965.

The author adopts what he calls an empirical standpoint and describes as Symbolists 'all those writers who are generally considered, rightly or wrongly, to belong to the movement'. Baudelaire, Poe, Wagner, Mallarmé and Verlaine are among those whose relationship with Villiers de L'Isle Adam is considered.

RAYMOND, M., *De Baudelaire au Surrealism*, Paris, 1952.

The introduction is devoted to Baudelaire, Verlaine, Mallarmé and Rimbaud, while the later fortunes and misfortunes of Symbolism are examined in the opening chapters, including essays on Valéry and Claudel.

ROBICHEZ, JACQUES, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris, 1957. The subtitle *Lugné Poe et les débuts de 'L'Oeuvre'* defines more precisely this study of one of the leading actors of the last years of the nineteenth century and of the theatre he founded.

RUFF, M. A., *Baudelaire*, Paris, 1955.

A short but sound introduction in the 'Connaissance des Lettres' series published by Hatier.

RUFF, M. A., *Rimbaud*, Paris 1968.

One of the latest in the 'Connaissance des Lettres' Series.



SCHMIDT, A. M., *La Littérature Symboliste*, Paris, 1955

This useful introduction in 'Que sais-je' series first published in 1942, trends to lay perhaps too much emphasis on the minor symbolist poets and too little emphasis on the major figures who are treated as 'précurseurs'.

STARKIE, ENID, *Baudelaire*, London, 1957.

An essentially biographical approach to an essentially autobiographical poet.

STARKIE, ENID, *Rimbaud*, London, 1961.

The third revised edition of the standard biography of Rimbaud in English.

STARKIE, ENID, *From Gautier to Eliot*, London, 1960.

The subtitle, *The Influence of France on English Literature, 1851-1939*, defines the subject rather more closely.

SYMONS, ARTHUR, *The Symbolist Movement in Literature*, London, 1899.

One of the earliest studies of Symbolism by an English admirer of the movement. In a short introductory essay, Symons shows that he is concerned only with 'transcendental Symbolism' and he then writes essays on eight authors to whom 'the visible world is no longer a reality and the unseen world no longer a dream' — Nerval, Villiers de l'Isle Adam, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Huysmans and Maeterlinck.

TAUPIN, R., *L'Influence du Symbolism français sur la poésie américaine*, Paris, 1929.

A long and interesting chapter on T. S. Eliot is no doubt the most important part of this book.

THOMSON, A. W., *Valéry*, Edinburgh, 1963

This compact but useful volume is one of the Writers and Critics' series, published by Oliver and Boyd.

TURNELL, MARTIN, *Baudelaire*, London, 1953.

A readable general study of Baudelaire's poetry.

UNTERECKER, J., *Yeats, a Collection of Critical Essays*, New York, 1963.

Among these essays one by W. Y. Tindall on 'The Symbolism of W.B. Yeats' emphasizes that Yeats' debt to French Symbolism was slight and that his symbolism is very much of his own devising.

WALZER, P. O., *Essai sur Stephane Mallarmé*, Paris, 1963.

...Another good introduction to Mallarmé.

WALZER, P. O., *La Poésie de Valéry*, Paris, 1953.

An exhaustive study of the whole of Valéry's poetry.

WEST, J., *Russian Symbolism*, London, 1970.

A study, as the subtitle states of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist aesthetic.

WHITING, C. G. ,*Valdry, jeune poète*, Paris 1960.

This volume does for the *Album de Vers Anciens* what Lawler's volume does for *Charmes*, though rather less well.

WILSON, EDMUND, *Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York, 1935.

Unlike Symons, Wilson limits himself to 'human symbolism' which he defines as 'an attempt by carefully studied means — a complicated association of ideas represented by a medley of metaphors — to communicate unique personal feelings'. Like Symons, he begins with a short but lucid introductory essay on Symbolism as he conceives it, and then devotes an essay to each of his chosen authors — who are nearly all different from those chosen by Symons — Yeats, Valéry, Eliot, Proust, Joyce, Stein Axel (i.e. Villiers de l'Isle Adam) and Rimbaud.

ZIMMERMAN, E., *Magies de Verlaine* Paris, 1967.

A bigger and more recent study of Verlaine the poet.





## ● كتب من سلسلة « المصطلح النقدي »

المؤلف	الكتاب
كليفورد لينتش	١ - المأساة
لييلان ر . فراست	٢ - الرومانسية
ر . ف جونسيون	٣ - الجمالية ( علم الجمال )
ك . ك روثفان	٤ - الوهم ( الغرور )
	خداع النفس
ارنولد ب هتشليف	٥ - العبث
ر . ل . بریت	٦ - التخيل والخيال
آثر بولارد	٧ - السخرية ( التهكم )
ج . س فراذر	٨ - العروض والوزن
	والشعر الحر
دامين جرانت	٩ - الواقعية
جيليان بير	١٠ - الرومانس
س . س داوسون	١١ - الدراما الدرامي
اليزابث ديبل	١٢ - البناء الفني
د . س . ميوك	١٣ - التهكم ( السخرية
	الدرامية )
جون ماكويين	١٤ - المجاز ( قصة رمزية
ب . في . مارنيلي	١٥ - الرعوى
تشارلز تشادويك	١٦ - الرمزية

بول ميرشانت  
ليليان ر . فارست ، بيتر ن .  
سكرين  
موبلويين ميرشانت

ت . ج . بلونت  
ج . ل . سميث  
بيتر ديكسون

مايكل بيل

فيليب تومسون

ج . ل . فولن  
س . و . داوسون

انتوني بيرجس  
روزماری فريمان

جون د . جامب

هيلين ويليامز

١٧ - الملحمة

١٨ - الطبيعية

١٩ - الكوميديا

٢٠ - البيكاريسك

( التشردية )

٢١ - الميلودراما

٢٢ - البلاغة

٢٣ - الفطرائية - فن

الفطرة - الفنية

البدائية

٢٤ - الفرونييسك

( الجروتيسك )

الزخرفية

٢٥ - السونيت

٢٦ - الدادية والسرالية

٢٧ - البنولوجيا ( الحدة )

استعمال الجديد من

القول

٢٨ - اشعارية ( استخدام

الشعارات للرمز )

٢٩ - البيرابيسك ( المحاكاة )

الساخرة ( الهزلي من

الأدب

٣٠ - التلميح ( التضمين )



## THE CRITIC IDIOM

General Editor : John D. Jump

*Already published :*

1. *Tragedy* Clifford Leech.
- 2 . *Romanticism* Lilian R. Furst
3. *Aestheticism* R .V. Johnson.
4. *The Conceit* K. K .Ruthven
5. *Ihe Absurd* Arnold P H.inchliffe.
6. *Faycy and Imagination* R. L. Brett
7. *Satire* Arthur Pollard.
8. *Metre, Rhyme and Free Verse* G. S. Fraser.
9. *Realism* Damian Grant.
10. *The Romance* Gillian Beer
11. *Drama and the Dramatic* S. W. Dawson.
12. *Plot* Elizabeth Dipple
13. *Irony* D. C .Muecke.
14. *Allegory* John MacQueen.
15. *Postoral* P.V. Marinelli.
- 16 . *Symbolism* Charles Chadwick

17. *The Epic* Paul Merchant
18. *Naturalism* Lilian R. Furst and Peter N. Skrine.
- Comedy* Moelwyn Merchant
- The Picaresque* J. J. Smith
- Melodrama* J. L. Smith
- Rhetoric* Peter Dixon
- Primitivism* Michael Bell
- The Grotesque* Philip Thomson.
- The Sonnet* J L.. Fuller.
- Dada and Surrealism* C. W. E. Bigsby
- Neologism* Anthony Burgess
- The Emblem* Rosemary Freman
- Burlesque* John D. Jump
- Allusion* Helen Williams

## فهرس

الموضوع	صفحة
مقدمة محرر النشر	٥
تشارلز تشادويك	٧
مقدمة المترجم	٩
الفصل الأول : نظرية الرمزية	٣٧
الفصل الثاني : استجابات بودلير	٤٩
الفصل الثالث : انغام فرلان	٦٥
الفصل الرابع : رامبو الملهم	٧٧
الفصل الخامس : مالارمييه واللامحدود	٩٣
الفصل السادس : عودة فاليري الى الواقع	١١١
الفصل السابع : آثار امتداد الرمزية	١٢٥
ببليوجرافيا مختارة	١٤٠
كتب في سلسلة « المصطلح النقدي »	١٥٣





مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايدار بدار الكتب ١٩٩١/٨٦٨٤

---

ISBN — 977 — 01 — 2863 — 5





هذا الكتاب يدور حول الرمزية والرمزيين منذ إرهاصات  
الرمزية الأولى وميلاد مدرستها في فرنسا القرن التاسع عشر  
وحتى انتشار تأثيرها من الشعر إلى القصة والمسرح والفن  
التشكيلي .

ويتعرض الكتاب لفرسان هذه المدرسة الأوائل ( بودلير  
وغيرلان ومالارمييه ورامبوا وفاليري ) ويتتبع تأثيراتهم  
وانتشار الرمزية بعدهم .

ويتناول الكتاب في فصله الأول نظرية الرمزية وأنواعها  
( الرمزية الانسانية والرمزية المتجاوزة ) وينتهي الكتاب  
بفصل عن امتداد الرمزية إلى مجالات الأدب والفن الأخرى في  
بلاد متعددة .

ولقد قدم المترجم للكتاب بدراسة أوضح فيها مفهوم الرمز  
والرمزية والدور الذي لعبته وتلعبه في الفن مما يثرى جوانبه  
بعيدا عن الواقع النقلى ، أو التفسير الضيق .